

د. حلمي محمد القاعود



الورد والمالوك

شعراء السبعينيات في مصر

دار الأرقم

الزقازيق

د . حلمي محمد القاعود

الورد والمالوك

شعراء السبعينيات في مصر

دار الأرقم

الزقازيق

DL

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(الطبعة الأولى - شعبان ١٤١٣ هـ ، فبراير ١٩٩٣ م)

حقوق الطبع محفوظة

الإهداء :

إلى : عبـسـدـه بدوى
الإنسان .. والشاعر .

بسم الله الرحمن الرحيم

استهلال

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام علي رسول الله ،

وبعد :

فإن الواقع الأدبي المعاصر يمتلئ بالكثير من المتناقضات التي أدت إلي اختلال المقاييس والمعايير ، نتيجة لتراكمات عديدة ، جعلت من أصحاب المواهب الحقيقية بعيدين عن مجال التقدير والإنصاف . وفي الوقت ذاته ، أتاحت الفرصة لأصحاب المواهب الضحلة وطلاب الشهرة أن يحتلوا الواجهة الأدبية ، ويلقوا من الحفاوة والدعاية الكثير مما لا يستحقونه ولا يستأهلونه .

كان من ضحايا هذا الواقع الأدبي جيل الأصالة من شعراء السبعينيات في مصر الذي عاش بعيداً عن العاصمة ، وارتبط بالأمة وهمومها وآمالها ، وأخذ علي عاتقه تثقيف نفسه بالمزيد من الفكر والقراءة ، مع تجويد أدواته الفنية والأدبية . وفي الوقت ذاته يسعى إلي النشر بقدراته الذاتية ، والوسائل المتاحة داخل الوطن وخارجه ، وأسفر الدأب والمثابرة عن وجود جيل تنشر له صحف العالم العربي ، ولا تتكلم عنه أجهزة الدعاية المصرية ، ولا يتناوله النقاد في الصحف السيارة أو الدوريات الأسبوعية والشهرية والفصلية .

من ناحية أخرى ، كان جيل من المتسلقين ، ومحدودي الموهبة .. يتحالف أفرادهم ، لإرهاب الواقع الأدبي ، وفرض وجودهم عن طريق القوة أو العلاقات الاجتماعية المرببة ، فانفتحت أمامهم وسائل النشر ، ووجد بعض أصحاب الهوي فرصة لاستغلالهم لتحقيق مآرب فكرية أو شخصية ، فراح يبشر بكتاباتهم الرديئة ، ويفرد لها المساحات العريضة داخل الوطن وخارجه ، محاولاً تسويقها تحت دعاوي وشعارات لا أساس لها في الواقع أو الحقيقة .. هذا الفريق له شكل النبات والزهور ، ولكنه لا يثمر ولا يعطي رائحة لأنه يشبه نبات الهالوك الذي ينمو مع الأعشاب الضارة ، ويلتف حول النبات المثمر والخصيب ، مما يضطر الفلاحين والزراع إلي استئصاله عند العزق وتطهير الأرض . . فهو عالة علي غيره ، وعائق عن النمو والازدهار .

وكان من الواجب الذي يفرضه الضمير الأدبي ، تقديم الفريقين - الأصالة والهاالوك - إلي الجمهور بطريقة علمية ، تكشف ملامح كل منهما ، ومعطياته للحياة الأدبية .. ووسيلتنا إلي ذلك النص المكتوب الذي يعد حجة علي صاحبه ودليلاً إلي أعماق فنه ورؤيته معا . ويضم جيل الأصالة الذي نرسم إليه ب « الورد » - في مقابل الهالوك - أعداداً كبيرة

من الشعراء يعيشون في ربوع مصر - مدنها وقراها - دون ضجيج أو عجيج ، نذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر :

أحمد فضل شبلول - حسين علي محمد - جميل محمود عبد الرحمن - صابر عبد الدايم
يونس - عبد الله السيد شرف - محمد سعد بيومي - درويش الأسيوطي - عزت الطيري -
سعد عبد الرحمن - محمد عبد الفتاح الشاذلي - محمد هاشم زقالي - مصطفى رجب -
محمد محمد الشهاوي - فاروق جويده - محمد عبد العزيز شنب - نشأت المصري - فوزي
خضر - أحمد محمود مبارك - عبد اللطيف عبد الحليم - عصام الغزالي - فولاذ عبد الله
الأنور - عبد الستار سليم - فوزي فؤاد صالح - أحمد مرتضى عبده - محمود عبد الصمد
زكريا - أحمد شاهين - ناجي عبد اللطيف . . . وغيرهم .

ويحتاج هذا العدد الكبير إلى دراسة ضخمة لا يحتملها هذا البحث ، لذا آثرت أن أختار
عددا محدوداً منهم يمثل معظم الملامح الموضوعية والفنية لشعرهم ، تفرض أن يكون في
خطط المستقبل متابعة قراءة الآخرين ، وتقويم أعمالهم الشعرية .

لقد قسمت البحث إلى قسمين رئيسيين ، أو سفرين كبيرين يتناول الأول شعراء الأصالة ،
والثاني شعراء الهالوك . . . وألحقت بهما نماذج لبعض شعراء الأصالة الذين لم يتمكن البحث
من التوقف عند أشعارهم ليتعرف القاريء عليهم بصورة ما ..

اخترت الخمسة الأوائل من شعراء الأصالة للدراسة في السفر الأول من هذا البحث ،
وركزت علي أبرز ظواهر الرؤية والفن عند كل منهم ، مستخلصاً في النهاية العناصر المشتركة
التي تجمع بينهم ، ومثل قاسماً مشتركاً يدخل في نسيج أشعارهم . والخمسة الأوائل من
الذين لا يعرفون أضواء العاصمة ، ولا يملكون سنبطاً مربعا في صحافتها أو مجلاتها ،
ولا يعرفون الطريق إلى منتدياتها ومهرجاناتها ، وهم في الوقت نفسه لم يحاولوا الانتماء إلى
قبيلة أدبية أو عشيرة ثقافية ، تتبنى إنتاجهم وتدعو إليه .

لم أحاول اللجوء إلى تلك الصرعات الغريبة العجيبة التي سادت الدرس النقدي علي
أيامنا ، وجعلت منه محاولات طلسمية فيها من التكلف والافتعال أكثر مما فيها من الذوق
والإبداع ، وصار من يقرأ بحثاً نقدياً ، أو دراسة أدبية يفرق في طوفان المربعات والمثلثات
والدوائر والأشكال الهندسية المختلفة ، والجداول العديدة التي إن أفادت في بعض الأحيان ،
فإنها تكون عبئاً ثقيلاً في غالب الأحيان !

كذلك ، فإن لغة البحث الأدبي علي أيامنا صارت أقرب إلى الجفاف والتقعر والركاكة
والرطانة ، منها إلى الرواء والفصاحة والبيان والوضوح ، وهو ما حفزني علي تجاوز الصرعات
السائدة واللغة العقيم ، وجعلني أنطلق لمخاطبة القاريء مباشرة ، محاولاً قدر الإمكان
الاقترب منه ، والوصول إلى عقله ووجدانه .

وبالنسبة لجيل « الهالوك » ، فقد انصب اهتمامي علي أفرادهم الأكثر ضجيجاً في الساحة الأدبية والثقافية ، وكنت في بداية الأمر أتصور أنه لا داعي لذكر أسمائهم والاكتفاء بتناول الظاهرة الخطيرة التي يمثلونها ، ولكني رأيت أن خطورة ما يقومون به ، وفساد النصوص التي ينشرونها علي الناس تجعل من الضروري واللازم أن نذكرهم في السياق ، ليتحملوا نتيجة ممارساتهم الكتابية والسلوكية ، ثم لتحذّرهم الأجيال الجديدة التي لا تجد منشوراً في الساحة إلا كتاباتهم غالباً .. ويضم فريق الهالوك كلاً من :

أمجد ريان - أحمد زرزور (١) - عبد المنعم رمضان - رفعت سلام - محمد بدوي - أحمد طه - ماجد يوسف - حسن طلب - محمد عيد ابراهيم - حلمي سالم - وليد منير - جمال القصاص - محمد سليمان - محمد صالح - فريد أبوسعدة .. وكانت تضم هؤلاء أو بعضهم جماعة إضاءة ، وجماعة أصوات القاهرية ، وهي غير جماعة أصوات التي ظهرت في الشرقية والغربية ..

إن جيل الهالوك امتداد طبيعي لعصر الطغيان والهزيمة والعار الذي هوى بالأمة إلي أعماق الحضيض عام ١٩٦٧ فَضَّيْعَ الأرض والعرض ، وحوّل الوطن إلي دولة بائسة لم تعرف لهذا البؤس نظيراً من قبل ولم يكن لهذا الجيل من إنجاز - إن صح أن نسميه إنجازاً - غير الزرابة بالذات الإلهية ، والسخرية من الرموز الإسلامية ، وتخريب اللغة والفن جميعاً ، ومع ذلك فقد نبت وسط المحنة جيل « الورد » يحمل علي عاتقه - في هدوء وثقة - أمانة التعبير والمقاومة .. التعبير عن الواقع بآلامه وآماله ، والمقاومة لكل عناصر الطغيان والهزيمة والعار من خلال انتماء واضح وصريح لهوية الأمة وتراثها ومستقبلها مما سنراه بأذنه تعالى علي امتداد صفحات البحث.

يبقي بعد ذلك أن أتوجه بالشكر والعرفان للأخوة الكرام الذين ساعدوني بالتشجيع ، وتوفير المادة العلمية اللازمة للبحث ، في وقت ظننت فيه أن ظروفني الخاصة لن تمكنني من ذلك إنني إذ أشكرهم ، أقدر لهم إصرارهم علي التواضع ورفضهم أن أذكر أسمائهم هنا ، وأدعوا لله أن يجزيهم عنا خير الجزاء

وصلي الله وسلم وبارك علي الحبيب المصطفى محمد بن عبد الله وعلي آله وأصحابه والسائرين علي هداة إلي يوم الدين ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

حلمي محمدا لقاعود

الرياض في شعبان ١٤١٣ هـ ،

فبراير ١٩٩٣ مـ

(١) اتجه أحمد زرزور إلي الكتابة للأطفال ، وكنا نتمني أن يعضد هذا التوجه بالخروج من الدائرة الهالوكية ، ولكنه

للأسف تمادى بالحديث عن تكريس ما يسمى بقصيدة النثر وأشياء أخرى (راجع السفر الثاني).

السفر الأول

أحيات الورق

حکایت : ایک اور : حکایت : ایک اور

{ خدینے من نداءات تعذبني وتغريني
 خدینے . . رمال الشط تجرحني
 نداء البحر يذبني
 فناديني يا أمسي . . }
 أحمد فضل شبلول

هذا شاعر له مذاق خاص، ومعجم متميز، وبيئة فريدة، إنه "أحمد فضل شبلول"، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٣-٠٠) واهتمامه الأساسي بالتجارة وإدارة الأعمال، حيث حصل على بكالوريوس التجارة من جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٨، ومارس العمل في دائرة الاهتمام لفترة غير قصيرة، في المدرسة الفندقية التابعة للشركة المصرية العامة للسياحة والفنادق "إيجوث"، ثم أخذته الغربة، أو الهجرة كما يسميها، إلى الخليج حيث اقترب من دائرة العمل الأدبي والصحفي، ومنذ تفتحت موهبته الشعرية والأدبية، شارك في الأنشطة الثقافية داخل مدينته المحدودة، وعلى مستوى الدولة، والعالم العربي والإسلامي فقد شارك في عضوية الهيئة المحلية لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، وانضم إلى اتحاد الكتاب في مصر، وصار عضواً في هيئة تحرير "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين"، وعضواً في تحرير الموسوعة العربية الدولية، وأخيراً صار عضواً في رابطة الأدب الإسلامي العالمية ومقرها الهند. كما شارك في تحرير معجم الأدباء والكتاب السعوديين في طبعته الأولى عام ١٩٩٠م.

وواكب هذا النشاط، مشاركات دائمة وغزيرة في الصحف الأدبية داخل مصر وخارجها، ينشر أشعاره، ومقالاته، ورؤاه، وقد تمخضت هذه المشاركات حتى الآن عن مجموعة من الدواوين والكتب، من أبرزها ديوانه: "مسافر إلى الله" وقد نشره علي نفقته ضمن سلسلة كتاب "فاروس" بالإسكندرية عام ١٩٨٠، وكتاب "أصوات من الشعر المعاصر - ج١" وصدر عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية أيضاً، عام ١٩٨٤، ومجموعة "ويضيع البحر"، وصدرت ضمن سلسلة المواهب عن قطاع الآداب والفنون، القاهرة، ١٩٨٥، ومجموعة مشتركة مع آخر بعنوان "عصفوران في البحر يحترقان" وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٦، وله أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة تنتظر الطبع، منها: "إسكندرية المهاجرة" و"الطائر والشباك المفتوح".

أيضاً فهناك أكثر من كتاب مخطوط يضم دراسات أدبية ونقدية، منها: "أصوات أدبية من مصر والسعودية" وأصوات مضيئة في طريق الأدب

الإسلامي المعاصر " و"بحار النغم - دراسات فى أوزان وبحور الشعر العربى
و"ثقافة اليد ومقالات أخرى" و"قضايا القصة والشعر المعاصر".

والشاعر "أحمد فضل شبلول" - كما رأينا بعض ملامح إنتاجه الأدبى -
من الذين ثقفوا أنفسهم، معتمداً على العزيمة القوية، والإرادة الصلبة، والمثابرة
الدائبة، حتى صار شاعراً له مذاق خاص، كما قلت فى البداية، ويتجاوز دائرة
اهتمامه الأصلية فى مجال التجارة وإدارة الأعمال. ولاشك أنه قارىء جيد، يتقن
القراءة، ويفقه ما يقرأ، وهو ما ساعده على أن يقدم ذلك الكم الهائل من المقالات
والدراسات، إلى جانب ما يبده شعراً.

هناك بالطبع ما يمكن أن نسميه بالتطور الفكري والفني فى مسيرة الشاعر -
التي لم تكتمل لديه ولدى زملائه من شعراء السبعينات بعد - ولكننا نستطيع
القول إنه تجاوز البدايات التقليدية والقلق التعبيري إلى مرحلة تتسم بالنضج
والإثمار.

ديوانه الأول "مسافر إلى الله"، يشير بصراحة ووضوح إلى أنه يسير على
طريق التصور الإسلامي، الذى يرفض التجديف والانهلال والفرق فى الحيوانية
الرخيصة، التى يلحّ عليها بعض السبعينيين، كذلك فإنه يتعامل مع الأشياء
والتصورات الأخرى من منظور كلى، يتجاوز التفاصيل الخادعة إلى الملامح
الرئيسية والحقيقية التى تشكّل الواقع، أوالتي يمكن أن تشكّل المستقبل.

لقد صدرَ الشاعر ديوانه "مسافر إلى الله" بقوله تعالى :

"وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ
مَالَا يَفْعَلُونَ، إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ، وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ
بَعْدِ مَا ظَلَمُوا، وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ" (١)

والآيات الكريمة صريحة فى توضيح وظيفة الشعر وتعامله مع الكون والحياة
والخائق، مما يعنى أن انعطافة شاعرنا نحو المنظور الإسلامي الناضج - رؤية وفناً -
مسألة محسومة، وبخاصة بعد تلك التهويمات غير الدقيقة التى لجأ إليها فى مرحلة
مبكرة من عمره - بحكم التجربة المحدودة آنئذ - مما استدعى الدكتور أحمد كمال
زكي " ذات يوم أن يتصدى لهذه التهويمات بالتقويم والتسديد.

(١) سورة الشعراء: الآيات ٢٢٤-٢٢٧

ويؤكد على هذه الانعطافة نحو المنظور الإسلامى الناضج - رؤية وفناً - ما جاء فى الإهداء الذى صدر به الشاعر ديوانه "مسافر إلى الله" حيث يرى أن الخروج من محنة الإنسان المعاصر لن يتحقق إلا بالعودة إلى الله والدين :

[لا خلاص لإنسان هذا العصر

إلا بالرجوع إلى الله

والعودة إلى الدين . .

فإلى من ينكر وجود الله

وإلى من يشعر بوجود الله

وإلى من يؤمن بوجود الله

أهدى "مسافر إلى الله"]

أيضا ، فإن ديباجة المجموعة تؤكد على هذه الانعطافة الإسلامية فى الرؤية ، حيث يمزج وظيفة الشاعر ، أوصاحب الكلمة عموما ، بمهمة إيمانية تنطلق من ضرورة أن تكون الكلمة نقية ، وأن تكون رصاصة صدق فى قلب الوسواس الخناس ، وأن تمد غطاء فوق قلوب الناس ؛ لأن الله علمنا أسماء الأشياء (١) .

وسنعالج المحور الإيماني لدى الشاعر ، مع بهض المحاور البارزة فى أشعاره فى الصفحات التالية إن شاء الله ، والتي يمكن أن نراها من خلال حديثه الملح عن البحر والهجرة والظواهر الجديدة فى مجال الاختراع والتقنية ثم اهتمامه بالأطفال .

-2-

ويمكننا أن نجد المحور الإيماني واضحا من خلال ما وضعه الشاعر تحت قصائد الإضاءة : إضاءة الجبل ، إضاءة الماء ، إضاءة الضوء ، إضاءة الموج ، إضاءة الرمل ، إضاءة الحب ، إضاءة الجمال .

وقصائد الإضاءة تتسم بالقصر ، ويعتمد الشاعر فيها على لمحات خاطفة تؤكد على يقينه الإيماني ، وفى الوقت ذاته ، يطرح من خلالها ملامح هذا اليقين . وقصائد الإضاءة تقوم - كما يبدو من عناوينها - على ظواهر طبيعية ، كظاهرة تمثّل مفتاحا يقود إلى الله ، ويدعم الشاعر ذلك بنص قرآنى يسبق شعره فى بعض القصائد ، كما فعل مع إضاءة الجبل ، وإضاءة الماء .

(١) مسافر إلى الله ، ص ٧ .

إن الدلالة الإسلامية للظواهر الطبيعية التي يعالجها الشاعر في إضاءاته تنطلق من حقائق مبسطة في لغة سهلة، يصوغها من مفردات الحياة اليومية أو ما يشبه هذه المفردات في الواقع الكوني أو اليومي الإنساني. ولنأخذ "إضاءة الضوء" مثلاً على طريقة الصباغة التي تربط ما بين النعمة الإلهية والتسامي إلى الله، فمن أول القصيدة إلى نهايتها، يبدأ الشاعر مقاطعها بالفعل الطلبى "ليكن"، وهي صيغة المضارع للاستقبال، مسبوقة بلام الأمر، ثم يطلب ممن يراها حبيبته أن يكون الضوء طريقاً للتلاقى الروحي :

"لِيَكُنِ الضَّوُّ طَرِيقًا

- نَعْبِرُ قُوَّةً -

كِي نَتَلَقَى بِأَرْوَحِي

وَلِيَكُنِ الرَّمْلُ صَدِيقًا

- نَجْلِسُ عَتْدَةً -

كِي نَتَبَاهَى بِالماءِ، وبالشَّفَقِ الْوَرْدِيِّ "

وفي المقطع الثاني الذي يعطفه على المقطع الأول - وكل المقاطع التالية معطوفة عليه - يطلب الشاعر أن يكون الموجُ رسولاً للتسامي نحو الله، وفي المقطع الثالث يطلب أن تكون الأحرف فوق القلب سطوراً من ولهٍ وصلاة، وفي المقطع الرابع يطلب أن تكون الشمس هدايا لليل والشعر والإنسان، وفي المقطع الأخير يطلب أو يأمر:

"وَلِيَكُنِ القلبُ مرايَا

للضوءِ

وَلِلْعَبِّ وَلِلْقُرْآنِ " ..

ونلاحظ أن الشاعر يُشير إلى الرمل والموج، وهما من الإضاءات التي يعالجها في قصائد الإضاءة الأخرى، وهي إضاءات متداخلة ومترابطة، وكلها على أية حال تقود إلى الله :

"ماذا لو أدركت

- يا مُبْهَرَةً القلبِ -

أَنْ الدنيا ..

- لو أشرقتِ -

-لَوَاحِثَتِ-
ستكونُ طريقًا...

نحو الدفءِ
ومِعْراجًا...
نَحْوُ اللَّهِ (١)

وهذه الإضاءات بصفة عامة، تحتوى على معجم يستقيه الشاعر من مفردات الطبيعة : الشمس، القمر، النجوم، الضياء، الشفق، السماء، كالفسق، السحاب، الطيور، الرمل، البحر، السكون... وإلخ المعجم كما نرى، يتناغم مع التسامي الروحي الذى ينشده الشاعر ويدعو إليه.

وإذا كانت الإضاءات تتعامل من خلال مفردات الواقع أو الكون المحيط بالشاعر والناس، فإن الشاعر يتقدم مرحلة أكثر تحديدًا، وتركيزًا مع القضية الإيمانية في أكثر من قصيدة أخرى، وبخاصة القصائد : "من الروح إلى الجسد" و"هذا النهار تجلّى لنا" و"الإيمان".

فى المقطع التالي، يعلن موقفه القاطع من القضية الإيمانية من خلال تكرار يوقعه فى النثرية :

"بينى وبينك الحياة
بينى وبينك السماء
بينى وبينك الصلاة والنجاة
فلا سقر
إلا مع الإله
ولا قدر
إلا مع الذين يسجدون
ولا أمل..."

إلا مع الرجوع للدموع " (٢)

ثم يزيد هذا الإعلان تأكيداً من خلال نغمة شعرية ناعمة تختلف عما فى المقطع السابق، حين يرى أن الإيمان هو المكتوب فى القرآن، وأنه يجىء بلا ضجة

(١) إضاءة الحب، مسافر إلى الله، ص ٣٧.

(٢) من الروح إلى الجسد، مسافر إلى الله، ص ٤٠.

ولا استئذان :

"أجىء الآن

بلاضجة

بلا استئذان

أجىء الآن

لأُسْكُنَ فى عيونِ الودقِ

وأمرحُ فى أَيْدِي الرِّزْقِ

فمن منكم .. يُصَادِقُنِي؟

ومن منكم .. يرافِقُنِي؟

أنا المكتوبُ فى القرآنِ

أنا الإيمانُ ٢٠٠ "

ويستطيع القارئ أن يلاحظ فى سياق المحور الإيماني لدى الشاعر استخدام معجم يتناسب أيضاً مع سياقه ويتناغم مع معطياته، وتنطلق مفردات هذا المعجم من الرؤية الإيمانية الساطعة التى تتحدث بلاضجيج،

ومنها : الصراط، سدرة المنتهى، جنة المستقر، كعبة النور، العرش، القرآن، الدنيا، الآخرة، الاعتماد، الصلاة، الفجر، الودق، السجود، الغفران ... إلخ وإن كان يستخدم بعض المفردات النادرة الاستعمال، والمتعددة دلالاتها مثل "هطع"، وقد وردت فى القرآن الكريم "فقال الذين كفروا قبلك مهطعين" (١)، وهى تحمل معانى الإقبال فى سرعة، والخوف، ومدّ العنق للنظر إلى الشئ، والنظر فى ذل وخشوع، ولكن الشاعر استخدمها بدلالة جديدة مستقاة من الدلالات المعجمية مضيفاً إليها دلالة البحث والاستكشاف، كما نرى فى قوله:

"هَطَعَ الحَادِى يسأل ماءً

وَجَدَ البِثْرَ وقد جَفَّتْ " (١)

وإذا كانت المفردات فى هذا المحور تنتمي إلى سياق متناغم مع الرؤية، فإن تشكيل الصورة يمضي فى الاتجاه ذاته، وبخاصة أن الشاعر يملك تشكيلاً متميزاً للصورة، سمته العامة الابتكار والطرافة، فهو مثلاً يقول: "هذا قلبى

(١) النمل يصلي ويبشر بالماء، مسافر إلى الله ، ص ٢٢.

ياقوتة إيماني (١) وليس الجديد هنا تشبيه القلب بالياقوتة ، فرمما كان مسبوقاً إلى ذلك، ولكن إضافة الياقوتة للإيمان، جعل للصورة الجزئية طعماً خاصاً في المحور الإيماني الذي يتميز به الشاعر ، ثم انظر مثلاً إلى قوله "تصادقني قباب الفجر تحت النور " (٢) حيث جعل قباب الفجر، بما ترمز إليه في الوجدان الإسلامي، صديقه له تحت النور رمز الأمل والفرح والسعادة، إن بساطة الصورة مع تميزها الشعري تعطي كما قلت مذاقاً خاصاً للغة الشاعر ومعجمه في هذا اور وبقية المحاور كما سنرى إن شاء الله .

ويخطو الشاعر خطوة أبعد حين يوسّع دائرة لغته وصوره بالاستدعاء لقصص الأنبياء كما وردت في القرآن الكريم ، لتكون وسيلة أفضل يوصل بها رؤيته الإيمانية وأفكاره الإسلامية إلى المتلقين، ومن ذلك قصة سيدنا موسى عليه السلام، يوم كان رضيعاً قذفت به أمه داخل التابوت إلى البحر، ولاتدري ماذا سيحدث له، ولكنها أرادت أن تبعده عن أيدي جنود فرعون الذين جاءوا لقتله مثلما فعلوا مع بقية الأطفال الذكور . وينجو موسى، بل يواجه الكفر (المتشدد والمتطرف) متمثلاً في فرعون ، وينتصر موسى في النهاية بالمعجزة الإلهية حين يضرب بعصاه البحر فينشق عن طريق ممهد، يعبره هو وأتباعه، ولكنه ينطبق على فرعون وجنوده . . . (القصة وردت في أكثر من سورة بالقرآن الكريم، راجع مثلاً، القصص: ٢-٤٨، النمل : ٧-١٤، الشعراء: ١٠-٦٧).

الجديد في أمر الاستدعاء الشعري لقصة موسى عليه السلام، أن الشاعر يوسّع به إلى المستقبل . . إلى القرن الحادي والعشرين، حيث يصير الإيمان هو الحل في مواجهة الضياع والتخلف والقهر، وهذا ما فعله الشاعر في قصيدته "قراءة في كتاب المستقبل" أول قصائد مجموعته "مسافر إلى الله".

والشاعر لا يثرثر في قصيدته ، وإنما يكتفي بالتركيز على لقطتين سريعتين من قصة موسى عليه السلام أولاها: مشهد التابوت بعد إلقائه في البحر رضيعاً ، وثانيتهما: مشهد شق البحر، وهونبى. ومنهما يلتقط خيط الإشارة إلى المستقبل، حيث "يصير رصاصة إيمان - تنفجر عند بلوغ القرن الحادي والعشرين".

(١) صوفية الإسكندرية، مسافر إلى الله، ص ١٢ .

(٢) الإيمان، مسافر إلى الله، ص ٤٦ .

ويلاحظ أن الشاعر استخدم ثلاثة أفعال ماضية على مدى القصيدة كلها، بينما أكثر من استخدام الفعل المضارع، ولعل ذلك تعبير عن اهتمامه بالمستقبل فضلاً عن الحاضر. والأفعال الماضية الثلاثة، قائمة في المقطع الأول الذي يقول فيه :

"حين انزلق التاهوت إلى أحضان البحر"
كان هناك رضيعٌ يتأرجح بين ظلال الموج
كان هناك رضيعٌ يتأرجح فوق ظلال الموج".

وقد تكرر الفعل "كان" مرتين مع تكرار السطرين الشعريين (الثاني والثالث) اللذان اختلف فيهما ظرف المكان: (بين) في السطر الثاني، و(فوق) في السطر الثالث، ولعله فعل ذلك للتأكيد على وحشة المكان، والمستقبل المخيف المجهول.

أما بقية أفعال المضارعة، فإنها تنبئ بالانتصار وتخطى العقبة، في القصة القرآنية، وكما هو مقدر في المستقبل أيضاً إن شاء الله.

تَصْقِعُ وَجَّةَ الْمَاءِ
فَيَنْفَلِقُ الْبَحْرُ اثْنَيْنِ
وَتَنْشَطِرُ الْأَرْضُ اثْنَيْنِ
وَيُسَافِرُ فِي قَطَرَاتِ الْمَاءِ الصَّاعِدِ نَحْوَ الشَّمْسِ
حيث يصير رصاصة إيمان
تتفجر عند بلوغ القرن الحادي والعشرين .

وأفعال المضارعة - كما نرى في الأبيات - دالة على الحركة والتحول والتغير، مما يعطي انطباعاً واثقاً بأن الغد أو المستقبل؛ سيشهد حركة نحو الأفضل والأحسن، بالرغم من انزلاق التاهوت نحو البحر، والتأرجح بين ظلال الموج وفوقها . والفعل المضارع - مثل البحر - له حضور طاعٍ، يشكّل رؤية الشاعر، وتجربته الفنية. فهو يرتبط غالباً لديه بالمستقبل، ويكثر في عديد من القصائد، بل يحكم بعضها؛ لدرجة أننا لا نجد فعلاً آخر سواه، على سبيل المثال؛ فقصيدة "مملكة البقطة" تملأ بالفعل المضارع "يولد"، يتسامل، ينمو، يصحو، يجمع، يهدى، يترك، يتلو، يهاجر، يناجي، يعود، يزرع، "في الوقت الذي لا نجد فيه من الأفعال الماضية غير فعلين "شال، تبرعم"، والدلالة هنا أوضح من أن تخفى حيث ينشغل

الشاعر بأفعال الحركة والتغيير التي تنسحب كذلك على الفعلين الماضيين إلى حد ما، فهما فعلاً حركة في الماضي وإن كانا في الحقيقة يخدمان أفعال الحاضر والمستقبل. فالفعل الأول "شال" يرد ضمن جملة كبرى فعلها الأصلي مضارع وهو "يتسائل" حيث يتحدث الشاعر عن الطفل الذي يولد من لمسات الموت، ويتسائل عن موعد أول غصن ينمو، وأول جفن يصحو، وعن موعد أول كلمة "تصاعد من أفواه الحلم"، وكذلك الفعل "تبرعم" فهو داخل تحت عبارة الجملة الكبرى التي تتسائل عن قدوم الطفل ذي المواصفات التي يبحث عنها الشاعر "طفل شال على الإبهام - جبل اليأس القتال" وهو أيضاً "طفل في عينيه تبرعم كون...". ويكون الفعل الماضي في هذا السياق بصفة عامة، حلماً يبحث الشاعر عن تحقيقه في المستقبل، من خلال فعل المضارعة الذي يكون عادة مصحوباً بالتساؤل والحلم والبحث عن الغد أو الأمل.

ولعل الفعل المضارع يمثل وسيلة جديدة للحلم بالرؤية الإنسانية الشاملة المرتبطة بالخالق الأعظم، والقائمة على المنظور الإسلامي الصافي، الذي يرى الكون رحباً يتسع للجميع، ويقوم على الرحمة والمودة، ويرفض اليأس والأثرة، ويقاوم الظلم والقهر، وهو ما يجعله في "مملكة اليقظة" يحلم بهذا الطفل الذي يشيل على إبهامه جبل اليأس القتال، ويرميه وراء بحار الظن، إنه :

"طفلٌ في عينيه تبرعم كونٌ"
فينا جي رنة...

من خلف حجاب الضوء

ويعود شعاعاً ربانياً

يزرع في أعماق الدنيا

أشجار الرخمة، وشُموس الحب * (١)

وتبقى الذات الإلهية في المحور الإيماني هي أساس التعبير الشعري وموضع الخطاب والمناجاة لدى شبلول، ومع أنه استدعى قصص بعض الأنبياء، مثل موسى ويوسف عليهما السلام، فإن قارئ شعره يفتقد بلا ريب ملامح الشخصية المحمدية بكل ثرائها وخصوبتها وإشعاعاتها...

(١) مملكة اليقظة، مسافر إلى الله، ص ٨٠.

ولعل ذلك يرجع إلى حالة عامة سادت الواقع الشعري منذ الستينيات واستمرت بصورة ما إلى أيامنا، وقفت من "محمد" - صلى الله عليه وسلم - موقفًا غير طبيعي بحكم التوجهات اليسارية الإرهابية والتأثيرات الطائفية المتعصبة، وقد تحكمت جميعاً في عملية النشر والتقويم، فبدت الشخصية المحمدية منبوذة ومطاردة، وضد حركة التيار السائد، فأغفلها الشعراء عن عمد، أو إشاراً للعافية، ولعل شاعرنا تأثر بشيء من ذلك رغماً عنه.

- 3 -

محور البحر بطل الشعر لدى أحمد شبلول، إذا صح أن نصفه بالبطولة، فالبحر صاحب حضور واضح وفعّال، والبحر هو العالم الممتد إلى أقصى حدود البصر وماوراءها أمام مدينة الإسكندرية التي ولد فيها الشاعر، وعاش على أرضها وشواطئها معظم حياته وأيامه، وحملها داخل تجويف قلبه وفوق كتفيه في مهجره سعياً وراء الرزق أو "الأمان" وشغلته في صحوه وحلمه، وشعره ونشره أيضاً، ولذا نجد البحر حاضراً بمفرداته المتعددة والغزيرة التي تنبىء عنه وتومىء إليه بدءاً من الماء، والموج، والمد، والزبد، والرمل، والشاطئ (الشط)، والصخور والأصداف، واللؤلؤ والأسفنج، والحوت والسفن، والهلب، والساري، إلى النجوم والنورس والترام الأزرق، والكورنيش والغيم والصحو والمطر والريح، والإسكندرية بما تمثله من كيان أكبر يضم البحر ومفرداته جميعاً.

وتبدأ مظاهر حضور البحر ومفرداته، في عناوين بعض مجموعاته وقصائده، وتتسلل بكثافة ضخمة إلى نسيج بنائه الشعري صورةً وتركيباً ومعنى، فهناك مجموعة "ويضيع البحر"، والمجموعة المشتركة "عصفوران في البحر يحترقان" والمجموعة المخطوطة "إسكندرية المهاجرة"، ثم هناك قصائد تحمل عناوين: "صوفية الإسكندرية، رياح، الساري لا يعبأ إلا بنجوم تاهت، النمل يصلّى ويبشّر بالماء، إضاءة الماء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، البحر والبنائيات الشاهقة، كليوباترا ومفتاح البحر، مليكة البحار، كان البحر، ويضيع البحر، غرق، سؤال البحر، نداء البحر، المد، إلى فتاة اسمها الإسكندرية، إسكندرية المهاجرة، الحيتان... الخ".

أما البناء الشعري من خلال البحر ومفرداته، فنماذج تطفئ على معظم القصائد، التي سنرى بعضها في قراءتنا.

بيد أن الملحوظة المهمة في هذا السياق أن الشاعر يطول نفسه الشعري مع الحضور الطاغي للبحر، ولعل ديوانه أو مجموعة "ويضيع البحر" خير مثال، حيث يسترسل الشاعر في رصد التفاصيل اليومية للحياة في الإسكندرية أرضاً وبحراً، وتاريخاً وواقعاً، ومستقبلاً أيضاً.

ثم إن الشاعر يطور من أدوات فيستخدم البناء الدرامي القائم على القصة أو الحوار أو الاستفهام الإنكاري خاصة، معتمداً على خطاب الحبيبة التي قد تكون الإسكندرية أو الوطن أو هما معاً . . . وبالطبع فإن القارئ سيجد "كاف المخاطب" المكسورة تغمر خطاب الحبيبة في ثنايا مقاطع بل قصائد عديدة، محورها البحر ومفرداته.

والآن ماذا عن البحر؟

البحر لدى شبلول مرفأ وراحة للمتعبين والضائعين والتائهين بصفة عامة :

"افتحى بِحَرَكَ الْآنَ لِلْمُتْعِبِينَ

وَلِلضَّائِعِينَ

وَلِلتَّائِهِينَ

وَلِلهَارِبِينَ مِنَ الْمَوْتِ" (١)

والبحر بصفة عامة أيضاً، يمثل معيناً للظهور والاختفاء، ومصدراً للفرح

البهيج :

"فِي كُلِّ صَبَاحٍ أَتَوَضَّأُ مِنْ عَيْنَيْكَ

وَأُغْنِيُ لِّلْبَحْرِ" (٢)

والبحر بصفة خاصة هو الصديق الذي يعانق صديقه ويجالسه ويناومه ويبش

في وجهه، وهو أيضاً شباب مثل صاحبه، وها هو الشاعر يبكيه ويرثيه أو يرثى نفسه بالفعل الماضي "كان":

كُنْتُ أَعَانِقُ هَذَا الْبَحْرَ

وَكَانَ الْبَحْرُ يُعَانِقُنِي

كُنْتُ أَجَالِسُهُ، فَيَنَامُنِي

وَيَبْشُ - صَبَاحًا - فِي وَجْهِ

(١) البحر والبنائيات الشاهقة ، ويضيع البحر، ص ٦/٥.

(٢) قضايا الزمن اليومي، ويضيع البحر، ص ٧٧.

وَأَبْشُرُ - مَسَاءً فِي كَسَمَاتِ مَفَاتِنِهِ
كُنْتُ أَعَانِقُ هَذَا الْبَحْرَ
الْبَحْرُ شَبَابٌ (١) . .

والبحر بصفة خاصة أيضاً، هو بداية الشاعر: "أبدأ . . حيثُ يكون البحر"
وهو كذلك حلمه كله أو بدايه حلمه: "ما زال البحر بداية حلمي" (٢).

وعندما يضعف الشاعر في مواجهة الحياة يشعر أنه خان البحر، ولم يكن
على مستوى الوفاء والأمانة بالرغم من الظروف القاهرة التي قهرته وقهرت جيله:
"وَالآنَ أَخُونُ الْبَحْرَ وَعَيْنَيْكَ" (٣)

وعندما تتوهج عزيمته مرة أخرى بالإرادة الصلبة والعزيمة القوية، فإنه يعود
إلى البحر، ويقدم أوراق اعتماده مكافئاً صلباً، ومعتذراً عن لحظات ضعفه من
قبل:

"قُلْتُ: أَعُودُ إِلَى الْبَحْرِ وَعَيْنَيْكَ . .
أَقْدَمُ أَوْرَاقِي لِرِمَالِ الْفَجْرِ الذَّهِيَّةِ" (٤)

بيد أن البحر يتحول إلى عالم كامل تبدو من خلاله القضية العامة التي
تعيشها الأمة أكثر بروزاً ووضوحاً، ولعل قصيدته "كليوباترا . . ومفتاح البحر" (٥)
تلخص مأساة جيل شبلول وبقية الشعب مع حظهم التعس، وهي مأساة لا تحتاج إلى
فلسفة معقدة للتعرف على ملامحها، ولكن الشاعر يقدمها في "بساطة صعبة" -
إذا صح التعبير - مستخدماً بعض الملامح القرآنية في مجال الإعجاز والقص
التاريخي، وهي ملامح تنحاز إلى الطهر والصدق والإخلاص، وغني عن البيان هنا
أن كليوباترا في القصيدة رمز للوطن، ورمز للإسكندرية خاصة، ويبدأ الشاعر في
مخاطبتها هكذا:

"أَخْرَجْتُكَ مِنْ ضِلْفِي الْآنَ
فَلَا تَبْتَئْسِي"

(١) كان البحر، ويضيق البحر، ص ٤٢ .

(٢) قصيدة مستثنى أمر اض العصر، ويضيق البحر، ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) قصيدة لا تنتظريني، ويضيق البحر، ص ٥٢ .

(٤) قصيدة هل تقبلني عيناك، ويضيق البحر، ص ٥٦ . (٥) مجموعة ويضيق البحر، ص ٢٢ وما بعدها .

وكأنه يشير إلى وحدة الجذرات التي تجمع الوطن والإنسان في مصر، مثل الوحدة التي جمعت بين آدم وحواء. إنها علاقة حميمة، ولكن: هل للإخراج - وليس الخروج - دلالة خاصة في ذلك الحين (عام ١٩٨٤)؟

ثم نراه كأنه يعتذر عن هذا الإخراج بالحديث عن أعوامه التي منحها لها قبل الميلاد وبعد الهجرة ثم يُقسّم أمام الجبل بأنه الطاهر والصادق، وأنه حمل الألواح على كتفيه وهبط إليها، ثم يطرح سؤالين:

"من أشعلَ هذي النيران ؟

"ومن سَرَقَ النعلين ؟ "

كأنها إشارة إلى النيران التي بحث عنها سيدنا موسى عليه السلام، والنعلين اللذين قيل له اخلعهما "إني أنا ربك فأخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى" (١).

ثم يتوجه إلى كليوباترا .. أو الوطن / الحبيبة أمرا :

"قومي للبحر اغتسلي

"كذ فاحت رائحة اليود الآن "

الاجتسال رمز للتطهر والنظافة، واليود دلالة أعمق على نقاء الجو وبكارتة، بيد أن الشاعر يستدرك على أمره، ليضعنا في مواجهة مع المحنة التي يعانيها هو وشعبه:

"ولكن ..

ليس البحر هو البحر

وكفى ليست بيضاء

وليس النعلان هما النعلين

فماذا تنتظرين ؟

هذا الاستدراك اعتراف بالواقع الذي تغير، فلم يعد البحر هو البحر، والكف التي قيل لموسى: "وأدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء" (٢) ليست هي أولم تعد بيضاء، وكذلك النعلان اللذان خلعهما ليسا هما النعلين ! إنها

(١) سورة طه: ١٢.

(٢) سورة النمل: ١٢.

فجیعة بلا شك، أن يكون البحر رمز الطهر قد تغیر، ولم يعد صالحاً للاغتسال، ولم تعد لرائحة اليود قيمة ؟

إن هذا الملمح المركز لمحنة الشاعر والأمة يأخذ بعدئذٍ، في التفرع إلى تفاصيل تتحدث عن سرّ التغير الذي أصاب البحر، فهناك الذين خطفوا أنوار العين؛ وأحلام البقرات السبع، والذين مزقوا كل القمصان، وأكلوا الذئب على مائدة الصديقين (كأن الشاعر يطرح مفارقة للجريمة التي تمت ضدّ سيدنا يوسف عليه السلام، والجريمة التي تمت في زمان الشاعر ضده وضد جيله، مع الأخذ في الحسبان أن جريمة الحاضر أشدّ وطأة وأكثر خطورة وأبشع إيذاء من جريمة الماضي).

ويتابع الشاعر الحديث عن الماضي والحاضر بالنسبة لكليوباترا / الإسكندرية / الوطن / الحبيبة، فيشير إلى قلعة قايتباي والأحجار الصامدة، رمز التحدي والظفر، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى الحاضر ليؤكد مرة أخرى أن "البحر ليس هو البحر"، وأن العصا "التي تلقف ما بأفكون" قد سرقت، وأن الكف ليست بيضاء .. وبالرغم من تردد الشاعر بين الماضي، والحلم بصنع تاج للحكمة ومكتبة للبهجة ومنارة للمعرفة، فإنه يؤكد مرةً ثالثة "أن البحر ليس هو البحر" - ويكرر الشاعر على مدى القصيدة الفعلين المضارعين "أقرأ" و"أفتح" خمس مرات في صيغة الحال، معبراً عن الإحباط الذي يحطم كل أحلامه، حيث يتساءل بعد أن يفتح صفحات الموج، ويقرأ نفسه، ويقرأ عيون كليوباترا أيضاً :

" أفتحُ صفحاتِ الأمواج

أقرأُ نفسي

أقرأُ في عينيك

ماذا يا كليوباترا .. ؟

" الأكلادور .. ؟ "

العطرُ الهاريسي

مسايقُ الكلمات

أقراصُ الرغبة

أزياءُ الصيف

أفلامُ الجنس

رصيدُ العملاتِ الحرة

القراءة تكشف عن واقع غريب لم تعرفه كليوباترا من قبل، ومعجم غريب لم تعرفه لغة الشعر من قبل، إنه واقع ملىء بالزور والباطل والجانب الحيوانى من الإنسان، وملىء أيضا بمعجم صنعتته ظروف هذا الواقع، لقد استخدم الشاعر مفردات الأكلادور (طلاء الأظافر)، العطر الباريسي، المساحيق، الأقراص، الأزياء، الأفلام، رصيد العملات، لتدخل قاموس الشعر، وتصنع معجماً شعرياً فى واقع غير شعري، وقد سبق "نزار قباني" إلى استخدام بعض المفردات التى دخلت لفتنا بالتعريب أو النحت أو الاشتقاق مثل: الفستان، الجريدة، السيجارة... إلخ، وأكسبها خصوصية شعرية، وها هو "أحمد شبلول" يستخدم كلمات مشابهة، كما رأينا فى المقطع السابق، أو فى قصائد أخرى وكثير منها يستقيه من عمله الإدارى أو الواقع الاجتماعى، مثل توقيع حضور السادة، أجازات المرضى، قرارات التعيين، ملفات الخدمة، تصحو "التسوية" على الحنى، رصيدى ببنك الحياة سؤال بغير فوائد - يقصد فوائد البنوك - الكورنيش، الكبائن، الهلب، مساء الخير، صباح الخير.

وتبدو هذه الكلمات - أو معظمها - لاشاعرية فيها، أو يشكّل استخدامها نوعاً من الغرابة أو النشاز أو التقريرية، ولكن الشاعر، يعتمد على استخدام البحور المتدفقة التى تتيح له التعامل مع هذه المفردات بما يدخلها من زخافات، وبخاصة فى البحرين "المتقارب والمتدارك" اللذين أكثر شعراء السبعينيات من استخدامها والنظم على تفاعلاتهما. ثم إن هذه المفردات - بعدئذٍ - تعطي صورة مطابقة أو معادلة للواقع - تعين الشاعر على تقديم رؤيته بأنسب الوسائل التى يراها ملائمة. ومع أن الشاعر يقرأ صفحات الواقع، ويستمرّ فى استيعاب ما يقرأ، إلا إنه يعلن أنه أغلق صفحات الأمواج، ثم يتحسس "مفتاح البحر" الذى قرنه باسم "كليوباترا" فى عنوان القصيدة، فهنا المفتاح يحمل السر، والأمل... سر المحنة وأمل الخروج منها... وها هو يستحث كليوباترا - وفقاً لما يوحى به مفتاح البحر كي تقوم من رقدتها "الآن" لأنهم - من هم ؟ - آتون أو قادمون :

"النارُ فى العُيونُ"

والناسُ غارقونُ

فى يومهمُ

في لهُوهم
في غيْهم .. هُم يَغْمَهُونَ
قومي الآن .. فهم آتون "

ونلاحظ أن فعل الأمر "قومي" المقترن بلفظة "الآن" الذي تكرر في القصيدة مرتين يوحى، وكأن الشاعر يتوسل إلى "كليوباترا" أن تستيقظ وتتحرك وتنهض، بعد أن أدرك مدى الخطورة التي تحيط بها من أولئك الذين خطفوا منه أحلام البقرات السبع، وسرقوا النعلين، وتركوا له حفر الأسفلت وصديد الأتربة وعوادم سيارات السادة وقىء النسوة عند الحمل؛ وقطعوا الأثداء الفارغة، وخطفوا أرغفة الجوع، وخلقوا زيد الأوهام وجهل "الأسماك بما ضيها !".

ويرتد الشاعر نحو تفصيل أكثر لما جرى لكليوباترا / الحبيبة / الوطن / الإسكندرية، ويترك التعبير بالمضارع إلى التعبير بالماضي، وبدلاً من الفعل "أقرأ" يستخدم الفعل "قرأ"، ويسنده إلى ضمير الجماعة الغائب ليكشف عن بشاعة المحنة وقسوة الاستلاب التي يعانيها جيله:

"قرأوا .. لي
أغلفة الكتُب المدسوسة
وعناوين المنفى
وتراث التعذيب المنصوص عليه
واللامنصوص

قرأوا .. لي
تركوا .. لي " ... الخ

ومع إغراء المباشرة والخطابة، وخطر الاتزلاق في النثرية الذي يساعد عليه البحر الشعري في القصيدة، فإن الشاعر يتدارك نفسه مرة أخرى، وينتقل بذكاء من رصد الواقع المأساوي ليتحسس مرة أخرى "مفتاح البحر"، ويفتح "صفحات الموج" ويضم "قلعة قايتباي" رمز الصمود والمقاومة، ويبشر بالأمل القادم، ويستحث "كليوباترا" من جديد على النهوض، لأن معالم الموقف لا بد أن تعود إلى أصولها وطبيعتها:

"فالبحر هو البحر
وكفى أضحت بيضاء

فهيّا . . ياكليوباترا . .
إني أخرجتك من ضلعي الآن
فلا تبتئسي"

لقد صار "البحر هو البحر"، بعد أن ظل على مدى القصيدة "ليس البحر هو البحر" . . البحر إذن رمزاً لأملٍ عظيم بقوته وصفائه وطهره، حين يعود لطبيعته الأولى، ولكنه يتحول إلى رمز آخر حين يتخلى عن هذه الطبيعة، حيث يصير قريناً للآلام والأوجاع والقهر العظيم !

إن الشاعر على مدى قصائد عديدة يجعل من البحر محوراً يمثل التاريخ والجغرافيا، والماضي والحاضر والمستقبل، والفرح والعذاب، بل إننا نستطيع أن نلخص رؤيته فيما يسميه تاريخ البحر، من خلال سطرٍ واحدٍ، ورد في قصيدته "الإسكندر القادم" :

"منذُ زَمَانٍ . . وأنا أَقرأُ "تاريخَ البحرِ" (١)

- 4 -

الهجرة خارج مصر، ظاهرة جديدة على المصريين، لم تحدث بتلك الصورة الواسعة النطاق من قبل، والشاعر "أحمد فضل شبلول"، أحد من الملايين التي تركت الوطن بحثاً عن "الأمان" - بكل ما يرمز إليه - والأمان في صورته العامة هنا، هو مبلغ من المال، يوفّر بعض أساسيات الحياة وأهمها "السكن" : منزلاً صغيراً، أو شقة.

ولأن المصري بطبيعته، وعلى مدى التاريخ، يرتبط بأرضه وموطنه، فإن الهجرة حدث جديد ارتبط بتغير الشخصية المصرية لأسباب عدة لا مجال للحديث عنها هنا، وإذا كانت بعض الجنسيات الأخرى تتأقلم في مهاجرها الجديدة، وتتكيف مع الأمر الواقع، وتكاد تنسى الوطن وذكرياته، فإن أغلب المصريين مشدودون رغماً عنهم إلى بلدهم، بصور عديدة، لعل أهمها ذلك "النواح" المكتوم والمستمر، على الفرقة والغربة، وما أكثر الأشرطة والرسائل، والاتصالات الهاتفية والبرقية التي لا تكف ولا تنقطع اتصالاً بالوطن ومواطنيه.

(١) ويضع البحر، ص ٣.

وقد عبّر "أحمد فضل شبلول" عن تجربة الغربة التي عاشها مع جيله، بصورة لا تفصل عما يجري في الوطن، معتمداً على التفاصيل التي عالجها من قبل. بل إن هذه التفاصيل تتألق وتزداد بروزاً ورسوخاً في ذاكرته الشعرية - إن صحّ التعبير - ويعود البحر - ومعه الإسكندرية بالطبع - إلى الحضور بوصفه أوضح التفاصيل الوطنية وأكبرها، ولعل قصيدة الشاعر "إسكندرية المهاجرة" من أفضل القصائد التي حملت تجربة الغربة والهجرة، التي يمثّل البحر حجر زاويتها بكل ما يرمز إليه البحر من وطنٍ وصفاءٍ وأمل :

"البحر .. ذلك البريق في دمي"

هكذا تبدأ القصيدة بالإشارة إلى البحر، وما يمثله بالنسبة للشاعر، هذا البحر الذي صار بريقاً في دمه، جزءاً من تكوينه. بل هو حياته إذا شئنا معنى آخر، ثم يقدمه في صورة غريبة بعد هذا البيان الأولي:

"تَشَاءَبَ الآنَ عَلَى سَوَاحِلِ الزَّمَانِ"

ولأن البحر يتشأب، فإن الشاعر يشرح لنا سرّ تشأبه الذي يشي بأمر غير عادي:

**" وَلَمْ أَكُنْ هُنَاكَ وَفَتْهَا
كُنْتُ فِي الطَّرِيقِ نَحْوَلْعَبَةِ الْأَمَانِ "**

لعبه الأمان، هي الأمر غير العادي، وهي الهجرة بحثاً عن المال الذي صار وسيلةً أو هدفاً لتأمين الحياة، ويصف الشاعر حال البحر، ومشاعره المضطربة تجاهه، عندما قرّر الغربة والذهاب إلى بلاد الهجرة وفجيئته بفراق البحر في بكائية شجيّة مؤثرة :

**"تَرَكْتُهُ وَرَاءَ ظَهْرِي بِأَكْيَا
وَكُلُّ مُوجَةٍ تَشْدُنِي لَهَا
خَلَعْتُ جِلْدِي فِي الْمَسَاءِ
وَارْقَبْتُ فِي الرَّمَالِ
لَيْسَتْ هِيَ الرَّمَالُ
إِنَّمَا .. السَّعِيرُ السَّرَابُ وَالْمَحَالُ
بَكَيْتُ بِحَرِيٍّ .. وَالْبَرِيقُ فِي دَمِي
تَفَجَّرَتْ دُمُوعٌ وَرَدَّتْنِي**

وواصلتْ نَشِيجَهَا بهوابةُ الوطنِ

... وذكرياتُ الطفلِ فوق صخرةِ المحنِ

وبعد هذه المرثية الحزينة تتشكّل في القصيدة أحوال الهجرة، وخاصة الإحساس بالقلق وعدم الأمان وفقدان البحر والفكر معاً؛ ولكن الشاعر يقدم لوحة "بانورامية" تعبر عن محنته وحيداً في دار الهجرة، وما يعانيه من ألم الغربة، وفي مقابلها يعيش - خيلاً - الإسكندرية المهاجرة، وكأنها هي التي هجرته أو هاجرت منه - ولم يغادرها هو - وبقي صابراً ينتظرها بالرغم من أن المنتأى عنها - على أرض الواقع - واسع وعريض؛ وها هو يبنّيها من جديد، ويستعيدّها - في خياله - شوارعَ وحدائقَ ومصيفاً وشواطئَ وفصولاً :

"إسكندريةُ المهاجرةُ"

بَنَيْتُهَا كَمَا هِيَ

تَلَالَاتُ فِي مُقَلَّةِ الصُّحَابِ

شَارِعًا فَشَارِعًا

تَحَدَّثْتُ إِلَى عَيُونِهِمْ حَدَائِقُ الرَّبِيعِ وَالْحَرِيفِ

وَضَبَّةُ الْمَصِيفِ

تَوَهَّجَتْ فِي الذِّكْرِيَّاتِ أَرْمَنُ

وَأَمَكَنُ

وَأَمْنِيَّاتُ غَنِّ شَوَاطِيءِ الْهَوَى

وَرَقَّةُ الْقَمَرِ

وَعَنِ بَدَايَةِ الشِّتَاءِ وَالْمَطَرِ

مَنْ .. مَنْكُمْ .. يَا أَهْلَ هَذِهِ الْمَدِينَةِ الْمُهَاجِرَةِ

- مَثَلِي -

بَلَا شِتَاءِ

أَوْ مَطَرِ .. ؟

مَنْ مِنْكُمْ ..

بَلَا سَمَاءٍ أَوْ بَحَرٍ .. ؟

وكما رأينا؛ فإن الشاعر يربط الغربة بفقدان البحر، أو فقدان الإسكندرية،

ولكن البحر يبقى هو الرمز الأقوى والأعم والأشمل، ويبدو فقدّه فجيحة لامثيل لها،

وهو ما جعل الشاعر يؤكد على هذا المعنى من جديد فى ختام قصيدته "إسكندرية المهاجرة":

"الْبَحْرُ فِي دَمِي
واسكندريةُ المهاجرةُ
تَبَيْتُ فِي قَمِي
وَتَسْتَحِمُّ فِي ضُلُوعِي
وترقي

على رمالِ غُرْبَتِي".

ونستطيع أن نؤكد على أن الشاعر قلب هذا المعنى كثيراً فى أكثر من قصيدة، تعبيراً عن يقينه بأن الغربة هى ضياع البحر - تذكر دلالة عنوان مجموعته "ويضيع البحر" - كما أن البحر فى الوطن يظل أيضاً مجالاً للتعبير عن هموم الشعب والأمة بالرغم من الغربة والبعد عنه، ولنقرأ هذا الحوار الذى يدور فى الغربة من جانب واحد :

"تسألنى الصحراءُ
هل كُنْتُ تَغَادِرُ أَحِبَّابَكَ
بَحْرَكَ...
شيطانك... وسَماءك
قلبك... لولاي ؟
تسألنى الصُّحْرَاءُ صَبَاحًا وَمَسَاءً
فَأَغَادِرُهَا..."

وَأَيِّمُ وَجْهِي شَطْرَ الْبَحْرِ
فتهربُ مِنِّي الأمواج
وتدخل فى سرداب الرمل النائي (١):...

-5-

ثمة بعض النقاط التى أود أن أشير إليها على عجل فى ختام الحديث عن شعر شبلول، وهى تتعلق بتناوله للظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة، والشكل الشعري، وأدب الأطفال .

(١) قصيدة تتفجر تحتى زمزم، ديوان إسكندرية المهاجرة، تحت الطبع.

أولاً: ما يتعلق بتناول الظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة أو المخترعات الجديدة يكشف عن اهتمامات الشاعر العلمية والتعبير عنها من خلال وقوفه عند بعض ملامحها الساطعة مثل الكمبيوتر (الحاسوب) ووحدة القياس للجرعات الإشعاعية (جرأي)، والكواكب والمذنبات (مثل قصيدته "ما قاله لي المذنب هالي؛ وقصيدته عن الكوكب بنيتون) و... والشاعر يربط التقدم العلمي المذهل الذي وصلت إليه الإنسانية بالواقع الروحي للإنسان الذي يزداد تخلفاً في القيم والأخلاق وعلاقات التعايش، والجديد في المسألة لديه أنه يستخدم معجماً علمياً في التعبير عن رؤيته من قبيل: التخمر، والتليف، والتأين والتكلس والإشعاع والأورام، والنيوترون والكربون والجزىء والخلية السرطانية والنواة والمدار والتلسكوب والحيدود ولا شك أن مثل هذه الألفاظ تمثل ثقله في المعجم الشعري بحكم جدتها، وتكمن قيمتها في التعبير عن الدلالة العامة للقصيدة أو المعنى الشعري بصورة أخرى، ولعل السطور التالية تكشف جانباً من هذه الدلالة:

يَخْتَمِرُ الْإِشْعَاعُ بِكَفِّي
تَسْقُطُ مِنِّي حَنْجَرَتِي
تَتَلَيَّفُ أَفْكَارِي ، أَوْ رِدَّتِي
وَيَهَاجِرُ أَنْفِي
تَتَأَيَّنُ تَفَاحَةُ حَبِّي

تتكلس أزهار الأرحام ".... إلخ (١)

وبصفة عامة، فإن رؤية الشاعر للمنجزات العلمية الحديثة تبدو متشائمة، وأكثر ميلاً للحزن على ضياع الحب والإحساس والأحلام والذكريات الجميلة، ولعل هذا يتضح بجلاء في قصيدته "الحاسوب وأحلام الدوائر" (٢)، حيث يختتمها بتساؤل فيه التحسر والدهشة والإحساس بالإحباط من خلال مفارقة واضحة:

"فلماذا
يَرْحَلُ الْحَاسُوبُ فِي عَمْقِ الْبَصَائِرِ
وَيَصَادِرُ
كُلَّ أَحْلَامِ الدَّوَائِرِ"؟

(١). قصيدة جرای، المساء ١/١٩٩١.

(٢). مجلة الفيصل، أكتوبر ١٩٩٢.

ويحسب للشاعر أنه يرتاد مثل هذا المجال في تفاصيله ومفرداته التي ارتبطت بحياة الناس، على العكس من آخرين سبقوه تناولوا الموضوع في إطار عام يرتبط عادة بالموقف من العلم، أو المدنية . . . إلخ.

ثانياً: ما يتعلق بالشكل الشعري، وقد اعتمد الشاعر في معظم قصائده على شعر التفعيلة الذي يستخدم فيه القافية أحياناً، ويجنح في بعضه الآخر إلى شيء من "التدوير"، وأقول شيئاً من التدوير، لأنه يعتمد على إطالة بعض الأبيات في بعض القصائد، دون أن يكون التدوير هدفاً له في حد ذاته، وهو قليل على كل حال.

وللشاعر بعض القصائد العمودية القليلة أيضاً، ولعلها تنتمي إلى بدايات شعره غالباً، ومن المفارقات أن هذه القصائد تكاد تخلو من التثنية أو الحشو كما نرى آثاراً له في بعض قصائد التفعيلة. ولعل قصيدته "المد" (١) خير مثال على ذلك، ويقول فيها:

تركتُ هناكَ لؤلؤتي ومعلـكـتي	وعدتُ اليومَ منهوكاً من السفرِ
تركتُ هناكَ أوراقى ومخبـرتـسى	وعدتُ أسائل الشيطانَ عنْ قدرى
فيسخرُ من حروفى صوتُ أمطارى	ويصفعُننى رذاذُ واثقِ البصرِ
فأمشى في عيوني حيرةُ البَشـرِ	وفى رأسى ملايينُ من الفكرِ
أنا وحدى سبقتُ رياحَ أشـرعتـى	أنا وحذى طردتُ الآنَ من سقرِ
أنا وحذى بلا نورٍ ولا نـارِ	أنا وحذى بلا صدفٍ، بلا حجرِ
وكان معي ضياءٌ ظـلُّ يوءلـنـى	فقالوا عن ضيائى: خـدةُ الشرِّ
وقالوا عن بحارى إنـها وهـمُ	شربتُ الوهمَ فانقلبَتْ به صوري
وعدتُ هنا بلا سُؤالٍ ولا حـلـمٍ	فكيفَ أقابلُ الأيامَ يا خبـرى . . إلخ

وتبدو القصيدة، كما نرى، مفعمة بالموسيقى المؤثرة والنفحات الأسوآنة، فى أداء محكم تقوده السيطرة الجيدة على الوزن والقافية معاً، ومن خلال تصوير حيّ تتعانق جزئياته لتصنع صورة شاملة لذلك الإنسان الذى يعانى الاغتراب والوحدة والفقد والوجد.

لقد أثر معظم شعراء السبعينيات أن يتحركوا من خلال شعر التفعيلة، ومن

خلال بعض البحور الصافية القليلة، ولكن المجال أمامهم فى الشعر العمودي وبقية البحور الصافية والمركبة، أكثر رحابة، وأغنى موسيقى، وأقدر على حمل العديد من تجاربهم ورؤاهم، ولعل قصيدة "المد" التى أوردنا معظمها، تكشف عن إمكانات الشاعر فى مجال الحركة الشعرية الأعمق والأكثر رحابة.

ثالثاً: مايتعلق بأدب الأطفال، والشاعر "أحمد شبلول"، قد بدأ محاولة جديدة يشترك فيها مع بعض زملائه من شعراء السبعينيات، مثل حسين على محمد، وأحمد زرزور، فى الكتابة الشعرية للأطفال، وقد علمت أنه بسبيل إنجاز ديوان بأكمله كُلف بإعداده، ولكنى اطلعت على بعض قصائده المخطوطة، وأحسب أنها تجربة لا بأس بها، وتحتاج إلى المزيد من الصقل والإضافة.

إن القصائد التى يكتبها شبلول، ليست للأطفال الصغار، إنما للأطفال فوق الثانية عشرة، الذين يعون الواقع من حولهم بصورة أفضل من الصغار، ولذلك كتب لهم عن بعض المعالم المحيطة بواقعهم مثل: المسجد، الكتاب، القطار، الباب... إلخ وفى كل قصيدة يتناول مايمكن أن يعد تعريفاً بالمعلم الذى يتحدث عنه، ويشير إلى أهميته وجذوره وأبعاده ومايمكن أن يُستفاد منه مستقبلاً إلى غير ذلك مما يتعلق بالمعلم، فى إطار وصفي، يرى الشاعر أنه مناسب للطفل فوق الثانية عشرة، وإن ذلك لا يمنع بحال، أن هذا الطفل والأكبر منه فضلاً عن الأصغر يحتاج إلى القصة فى داخل القصيدة، وهو ما اتبعه "حسين على محمد" فى قصائده للأطفال، إذ جاء بها على هيئة أقاصيص أو حكايات تعالج الأغراض التى وضعها هدفاً لقصائده.

بيد أن ذلك لا يقلل من قيمة التجربة التى يخوضها "شبلول"، فهى تجربة مفيدة، وبخاصة فى المجال التعليمي والمدرسي، ولنأخذ قصيدة "الباب" نموذجاً لذلك، فهو يبدوها بطريقة ذكية تعرف بالباب، من خلال الدخول والخروج والفتح والإغلاق، يقول فيها:

"أَدْخُلُ مِنْ هَذَا الْبَابِ
أَخْرُجُ مِنْ ذَلِكَ الْبَابِ
أَفْتَحُ بَابِي لِلْأَصْحَابِ وَالْأَحْبَابِ
أَغْلِقُهُ فِي وَجْهِ الْإِنْسَانِ الْكَذَّابِ
أَفْتَحُهُ لِلْأَحْلَامِ وَلَا مَالٍ لِلْأَلْبَابِ

أَغْلِقْهُ فِي وَجْهَ الْيَاسَنِ،
وَوَجْهَ الْخَوْفِ،
وَوَجْهَ الْمُرْتَابِ "

ثم ينتقل بعدئذٍ إلى وصف للباب ممّ يصنع، وكيف يُطلّى، ثم يوضح أن كلمة "الباب" تستخدم دلالة على أبواب الكتاب التي تضم فصولاً، ويتحدث عن معنى "باب" في علم الجغرافيا، ودلالاتها على بعض البلدان والأماكن، ويشير إلى مكونات كلمة الباب في الأبجدية، ويستطرد إلى مفهومات الكلمة في أكثر من مجال ومكان في الدنيا والآخرة، رابطاً كل ذلك بقيم ومفاهيم يسعى لتوصيلها إلى الأطفال:

"اللَّهُمَّ ..
أَدْخُلْنَا مِنْ أَبْوَابِ الْجَنَّةِ
أَبْعِدْنَا عَنْ أَبْوَابِ النَّارِ
أَدْخُلْنَا مِنْ بَابِ الْمَسْجِدِ
أَدْخُلْنَا مُجْتَمِعِينَ لِنُصَلِّيَ، نَرْكَعَ، نَسْجُدَ
لَامُقْتَرِكِينَ"

ويختم قصيدته بما يذكر بالبداية، حيث الدخول والخروج من الأبواب مقترنا بتحريك الشاعر والأفكار :

" نَدْخُلُ مِنْ هَذَا الْبَابِ
نَخْرُجُ مِنْ ذَلِكَ الْبَابِ
نَفْتَحُ بَابَ الْمُسْتَقْبَلِ
بِالْحُبِّ وَبِالْإِيمَانِ
بِالْعِلْمِ .. وَبِالْأَخْلَاقِ "

وعلى أية حال، فإننا ننتظر أن تكتمل التجربة الشعرية في هذا المجال، والتي تمثل للشاعر، ولغيره من الشعراء فرصة حيوية، للخروج من دائرة مخاطبة الكبار بكل ما يعتمل في هذه الدائرة من تناقضات ومفارقات، إلى دائرة مخاطبة الصغار، فه أحوج إلى الأدب الرفيع شعراً ونشراً بعد أن طال إهمالهم، ولم يلتفت إليهم إلا القليلون وبخاصة في مجال الشعر.

وبعد . .

فإن "أحمد فضل شبلول"، مازالت أمامه فسحة ليقدم لنا إنتاجاً شعرياً جديداً يعمق من رؤيته في اتجاهات جديدة، وينسح المجال لتجريب أدوات وصيغ وأشكال تحمل رؤيته إلى آفاق بعيدة، وإذا كانت "الهجرة" قد قلقت من إنتاجه الشعري إلى حد ما، بسبب ما يحيطها من ظروف وملابسات واهتمامات، فإننا نأمل أن يستعيد المبادرة مرة أخرى، ويتدفق نهراً عذبة يفيض، حتى يصل إلى البحر، ذلك البريق في دمه، ودم جيله أيضاً.

٢٠

حديث العين . . حديث الكلمة

(ياساحرة العينين . . / يا سيدة التاجين ، القطرين .

مهما ماتت في عيني النظره . .

لا تقصيني عن عينيك

أبصروجهك في قلبي

أبصر وجهك في قلبي

أبصر وجهك في قلبي)

"جميل عبد الرحمن"

جميل محمود عبد الرحمن (١٩٤٨-٢٠٠٠)، من أبناء سوهاج بالصعيد الذين فرض شعرهم حضوره على المتلقي، لما يحفل به من رؤية صافية نقية، وأداء فني متميز، وبالرغم من أنه تلقى تعليمه في مجال التعاون أو الدراسات التعاونية، فإنه كان منحازاً للغة العربية وأدبها، مدار هوايته وملتقى حبه، ولنا أن نتصور الجهد الذي يبذله عاشق للغة وأدبها، ليكون واحداً من شعرائها، والناطقين بحروفها نطقاً فنياً - إن صح التعبير - ومع كونه في بيئة بعيدة نسبياً عن مركز الحركة الثقافية والأدبية، إلا إن عشقة للغة وأدبها جعله يقرأ ويتعلم ويدرس، ثم تستوعب موهبته هذا الذي درسه وتعلمه وقرأه بجهد ذاتي، ليتمخض الأمر في النهاية عن شاعري وشعري، شاعر مرهف الحس والوجدان يلتحم في هموم وطنه وتلتحم هموم وطنه فيه (هاريًا منك أعدو لعينيك) و(ابحثني عني لديك / سائلي .. في كل أيك)، وشعري تذوب فيه حشاشة القلب المتيم بحب الوطن، والمحترق بعذاباته وأنيته:

"وما زال الخيال إليك .. كالأقدار يحملني
أموت لتخلد الكلمات في كفيك تذكرني
قصوني آخر الأنفاس لورقت على مهدك
أنا والشعر والأنغام .. منفئون في بُعدك".

يعمل "جميل" موظفًا بينك التنمية والائتمان الزراعي بمحافظة سوهاج. وانتدب للعمل بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة نفسها، ولكن العقلية الوظيفية، فيما يبدو لي، خضعت لطبيعة الشاعر المتمردة على كل ما هو ساكن أو استاتيكي، ولعل ذلك ما دفعه إلى الخروج من عقالها اليومي للدخول إلى العمل المسمى بالجماهيري في إطار المجلس الشعبي المحلي للمحافظة، الذي تبدو الحركة فيه أكثر طلاقة، وأقل التزاماً بدفتر الحضور والانصراف، واللوائح الروتينية التي تفترض أهمية الهامشي قبل الأساسي.

على كل، فإن "جميلاً" استعلى على الواقع الروتيني، وعاش واقعاً أكثر رحابة واتساعاً هو واقع الأمة، بكل ما يزر به هذا الواقع من تناقضات وحوادث وأحوال، استثمرها على مساحة عريضة من القصائد التي ضمتها ستة دواوين مطبوعة، فيما أعلم، هي:

١- على شواطئ المجهول، وصدر عام ١٩٧١، بمقدمة للشاعر الراحل محمد الجيار (يرحمه الله).

٢- عذابات الميلاد الثاني، وصدر عام ١٩٧٣، بمقدمة للشاعر فاروق شوشة.

٣- لماذا يحولون بيني وبينك، وصدر عام ١٩٨١، عن جماعة أصوات بمحافظة الشرقية.

٤- أزهار من حديقة المنفى، وصدر عام ١٩٨١، عن هيئة الكتاب المصرية.

٥- ابتسامة في زمن البكاء، وصدر عام ١٩٨٦، في سلسلة كتاب المواهب، الذي كان يصدره قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون التشكيلية والآداب التابع لوزارة الثقافة.

٦- تموت العصافير لكن تبوح، وصدر عام ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، عن المجلس الأعلى للثقافة.

وقد حصل الشاعر منذ بداية تفتح موهبته على العديد من الجوائز التي أثبت من خلالها أصالته الفنية، وتفوقه الشعري، فقد فاز عام ١٩٧٢ بجائزة الشعراء الشبان في المسابقة التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة على مستوى الجمهورية، وفاز بالمركز الأول في مسابقة الثقافة الجماهيرية عامي ١٩٧٧، ١٩٧٨، كما فاز بجائزة رئيس الجمهورية في عيد الفن والثقافة للأدباء الشبان عام ١٩٧٩، وحصل على كأس القباني في الشعر لعام ١٩٨١-١٩٨٢، كما حظي بتقدير بعض الجهات الأدبية في البلاد العربية من خلال بعض المسابقات، مثل نادي الطائف الأدبي الذي منحه جائزة الشعر في مسابقته التي نظمها على مستوى الوطن العربي.

بيد أن الشاعر الموهوب لم يشارك في مجال الكتابة النثرية كما فعل أقرانه من جيل السبعينيات، ولعل طبيعته الشعرية المرهفة، جعلت الشعر هو ميدانه

الوحيد الذي وقف عليه حياته وإبداعه .

وشعر "جميل" ينطلق من أرضية أصيلة، فلم يدخل ميدان الشعر خالي الوفاض، كما فعل بعض الأدعياء، ولكنه كان مسلحاً بالأدوات الفنية الموروثة والمتطورة لغة: وبلاغة وعروضاً وقافية، فاستطاع أن يقدم شعراً عمودياً جيداً في قصائد عديدة، إلى جانب شعر التفعيلة في صورته الملتزمة بالقافية غالباً، ويكاد يتساوى لديه الاهتمام بالتنوعين، العمودي والتفعيلي، مما يميزه عن عددٍ غير قليل من زملائه الذين يهبط المستوى العمودي لديهم إلى درجة النظم العادي، أو الذين تتقاصر أنفاسهم في صياغته وبنائه .

إن شعر "جميل" العمودي يحظى بعناية كبيرة، تجعله يستفيد من المعطيات المتطورة للبناء الشعري، فتتخلّى القصيدة لديه عن فظها السائد وتكرارها الممل، ولعل الذي يتيح له ذلك تنويع القافية، واستخدام الأوزان الأقرب إلى حمل الرؤية أو الأكثر تناغمًا معها، فضلاً عن تميز الصورة وحدتها، وهو ما ينسحب بصفة عامة على مجمل شعره ليشكل خصائصه الفنية العامة؛ ولعل قصيدته و"عاودنى الحب بعد العبور" من أفضل القصائد في هذا المجال، وفيها يقول:

لأنى استعدتكَ ياماء وجهي	فأنى رجعتُ لعهد الصبابة
وعادت إلى خواطرحبي الذي	خلتُ أنى تناسيتُ . . . بابه
وأوغلتُ في صمت قلبي وحيداً	فهل يا سفيني مخرتُ عبابه
وعاودنى الحبُّ بعد العبور	فأحيا بصحراء قلبي . . شبابه
أغاني الهوى في زمان العبور	تعيدُ لقلب الشريد . . اقترابه
من الناس من كل وجهٍ حبيب	

ومن وجه من كان يرجو إياه . الخ (١).

وإذا كان شعره العمودي يعاني أحياناً من آفات النظم مثل الخطابية والمباشرة، وبخاصة في بداياته الشعرية الأولى، فإن هناك آفة أخرى خطيرة تهدد الشعر الحر لديه، ولدى زملائه، وهى الوقوع في النثرية بسبب اختيار بعض البحور أو الأوزان التى تجعل الشعر أقرب إلى النثر مثل المتقارب والمتدارك والوافر، ومالم يكن الشاعر متنبهاً لمزالق النثرية، فإنه يسقط فيها حتماً، وبخاصة إذا لحقه الإجهاد، أو إذا نضبت لديه الرؤية الشعرية، ويبدو هذا واضحاً في بعض القصائد،

(١) ثبوت العصافير لكن تبوح، ص ٥٠ .

التي تبدو محشوة بالثرثرة أو التكرار، أقصد التكرار الزائد عن الحاجة، أما التكرار الذي يضيف للشاعرية، فهو أمر محمود بلا شك، والنماذج على الثرية عديدة، ولعل المقطع التالي من قصيدته "سيناء في أحضان البطل العائد" يعطينا

دليلاً واضحاً على ذلك

"وكنْتَ إِذَا ذَكَرْتُ الْأَمْسَ أَطْرَحُهُ..
فَمَاذَا يَصْنَعُ الْأَمْسُ الَّذِي ..وَلِي؟!
وَقَدْ جَاوَزْتُ عَهْدَ السِّيفِ وَالْأَرْمَاحِ وَالْفِرْسِ الَّذِي

یصل

وَصِرْتَ أَعِيشُ فِي عَصْرِ جَدِيدٍ .. يَصْفَعُ الْإِنْسَانُ فِيهِ
أَبَاهُ .. لَا يَخْجَلُ ..

وَكُنْتُ أَشْكُ حَتَّى غَيَّ تَوْهَجُ جِبْهَتِي بِالتُّور... الخ" (١).
ومن التكرار الذي يمكن أن يغني بعضه عن كله، ويخلص النص من حشوٍ
لا فائدة منه قوله في مرثية "أمل دنقل والتي سمّاها "هل تعود لأحدقنا الرؤية
القائنة":

"آه...ياابن الصعيد وياابن المراتِ يا،
ابن الحقولِ التي سلبتها السنون حصويتها...
آه ياابن التخيّل وياابن السّعف...
آه ياابن المعاناةِ مَـذْ أنضجتك بلفحتها الطّاهرة...
لم تذقْ بعدها غير أحزاننا
لم تذقْ ذاتَ يومٍ رحيقَ الترف... (٢) .

وفى المقابل نجد لدى الشاعر تكراراً مقبولاً، يبدو عنصراً أساسياً في نسيج النص، ولعل سطره التالية فى القصيدة السابقة نفسها، توضح هذا المعنى:

"إن (زرقاء) تبكي عليك ..
تسائلُ عنك القوافلُ ..
وتسائلُ عنك الحروفُ .. تسائلُ عنك الفواصلُ ..

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص ٦٣/٦٤.

(٢) ابتسامة في زمن البكا . ص ١٣٠ .

وتسائلُ عنك عيونَ القصائدُ...

وتسائلُ عنك الفرائدُ... (١)

وهنا تبدو كلمة "تسائل" المعبرة عن الحيرة والفراق أو الفقد واللوعة، داخلية في النسيج اللغوي والمعنوي بصورة متناغمة مع الجوامع المأساوي الذي يرثي فيه الشاعر صديقه الشاعر الراحل، ومن خلال تكرار التساؤل يتبدى لنا مقدار الخسارة التي خسرها الشاعر في صاحبه الذي كان واحداً من أعلام الشعر في عصره.

والى جانب الأداء العمودي والتفعيلي، فإن الشاعر تظهر في شعره أحياناً محاولات للتدوير، سواء بكتابة القصيدة المدورة، أو إطالة بعض السطور لتصل إلى فقرات كثيرة التفاعيل، ومرد ذلك إلى الرؤية الشعرية المشحونة بالانفعال أو التوتر الزائد عن الحد من حالات الحب والكراهة والغضب والشوق، ونحوها، فتكون الشحنة العاطفية متدفقة، ويتطلب التعبير عنها عدداً كبيراً من التفعيلات - كما نرى في قصيدته "أحبك يا شجري المتطاوّل" مثلاً، والتي يقول في مطلعها:

"ترى أين أنت...، وأين تفرين مني، من وجهي المتغضن بالضعف، بالذل، بالخوف، بالنظرات الخفيضة..."

وأين تلوحين، كيف خرجت ودفئك مازال يغمر قلبي الجريح، وعمرى الكسيح، وسيفي الطريح، ووهي داخل كل انكسارات يأسى البغيضة...

أحبك يا شجري المتطاوّل، يحملني من لهيب التخاذل، من سقطة التهيب، من سنوات الجفاف الملولة...

أحبك يا زهوى المنفرد، يختال مهماً رمتي السنون، بسهم من الغصص المستحقة بالحزن يدهمني لیسدّ اللهاة بحلقتي، يبيع بقلبي دماء الخميّة... (٢)

-2-

وكما رأينا في النماذج التي وردت في الفقرة الأولى، فإن رؤية الشاعر تدور في إطار الوطن وقضيته الأساسية، وهي التهوى، ومواجهة المحن والشدائد من

(١) السابق، ص ٢٢٨.

(٢) تموت العصفير لكن تبوح، ص ١٢.

خلال علاقات جديدة تقوم على التطهير والمبادأة مهما كانت التضحيات، ونذكر بأن الشاعر وجيله ممن عاشوا محنة الهزيمة وآثارها، واكتسبوا بنيرانها ومضاعفاتها، وضحووا كما ضحّت الملايين بالفقدان والأموال والاستقرار، وكان لابد لهذه المحنة أن تجعلهم يتوحدون في الوطن ويتوحد الوطن فيهم، عن طريق العطاء والبذل والشهادة، وليس عن طريق النهب والصوصية والأنانية كما فعل البعض، ومن ثم، فإن الرؤية الشعرية تبدو في شعر "جميل"، وجيله أيضاً، ذات أفق عام أكثر منها رؤية خاصة، وتكاد المنطلقات تكون واحدة لدى معظم شعراء السبعينيات، والاختلاف يكمن في التعبير: طريقة وأسلوباً.

ومن أهم الخصائص التي تميز رؤية جميل اعتمادها على معجم خاص ينتمي إليه هو، سواء في استخدام المفردة أو المشتق أو التركيب، بل يمتد الأمر إلى الصورة، وهي جزئية غالباً، حيث يقيم بناءها انطلاقاً من المفردة واللفظة. ويمكننا أن نميز مجموعة من الألفاظ والمشتقات التي لانقابلها غالباً، إلا في شعر جميل، وفيها ما يمكن وصفه بالصيغ غير الشائعة الاستعمال، وفيها ما يبدو في استعماله غير دقيق الدلالة أو غير فصيح الاستعمال بسبب نحته أو لسبب آخر.

ولنقرأ مثلاً هذه المفردات: المتئم، ولوغ، متدثر، دثرني، زملني، ولق، الوسواس، الساقية، الحنطة، الجسد المصعوق، ورع، يتربص، خيرات، عدل، الأمراء، صليب الموت، اللاموجود، الشنآن، داعرة، أفاك، طيور، الفجر، تقد، قبل، دبر، الشدوخ، عاصية، خسف، الإمكان، التيبس، حاصبة، يدف، أذفر، يوتوبيا، قذية، جوار، الكلكون، باخلة، تكهفت، العمه، الصابئون، شاف، أذرعاً قاصمة، نصيخ، لحظة ناقصة، العسو، العساليج، عسم، أزلف... الخ.

ونلاحظ أن بعض هذه المفردات يبدو منطلقاً من تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، وبعضها من تأثره بلغة الصحافة، وبعضها من تأثره ببعض القراءات الشعرية، ولكنها في مجملها تدل على خصوصية، قد تنجح في إثراء النص أحياناً، وقد تضعفه في أحيان أخرى، وبخاصة إذا جاءت في صورة أقرب إلى النثرية من قبيل: اللامكان، اللارجوع، صليب الموت، التيبس، يوتوبيا.

ويمكن القول بصفة عامة إن الشاعر يسيطر على لغته، ويحركها في سلاسة، ولكن بعض التركيبات تبدو نشازاً يفسد التعبير، ويقطع على القارئ تدفقه مع

النص، اقرا مثلاً قوله:

"أبعدوني عنك . . عن أي طريق تسلكين . .

جعلوا للقبيا سراياً ،

أو "يوتوبيا" اللامكان

بينما وجهك في قلبي، وبنأى عن عيون

آنست فيه الأمان . . " (١) .

تشرأن قوله: أو 'يوتوبيا' اللامكان، أوقف حالة التعايش مع القصيدة، ولو أنه حذف لما شعر القارئ بشيء ينقص النص، فالتركيب يبدو ذهنياً عقلاً، من ناحية، كما يبدو غريباً متوحش الاشتقاق من ناحية أخرى، وهو ما يجعل وجوده عبئاً على النص، ولو افترضنا أننا حذفناه من القصيدة، فأنها لن تتأثر، ولن تتغير معضياتها .

إن استخدام المعجم، يفترض أن الشاعر يعلم مسبقاً مدى موسيقية المفردة في موضعها داخل البيت أو السطر الشعري قبل أن تتسق مع الوزن والقافية، مما يعني أن اللفظة أو التركيب لا يد أن يكون متناغماً مع التيار العام للقصيدة، على المستوى الموسيقي، فضلاً عن المستوى المعنوي، وإلا فإن الخلل الذي يوقف هذا التيار أو يقلل من جريته، يصعف القصيدة كلها، ويهبط بشاعريتها، وهو ما لم يتنبه إليه "جميل" في بعض المواقع، ويبدو لي أنه باستخدامه لبعض المفردات والتركيبات، قد أراد أن يساير موجة سائدة لدى بعض الشعراء المولعين بالغريب والشاذ من الألفاظ والتعبيرات، وبخاصة ما يمت إلى مجال الفلسفة، ولكن هذه الموجة للأسف أمعنت في الإغراب والشذوذ، حتى صار كلامها نوعاً من الطلاس والالغاز الذي نبرئ "جميلاً" منه، ونحذره منه أيضاً .

إن "جميلاً" يملك طاقةً لغويةً ثرةً جعلته يبنى مجموعة من الصور الفريدة والمبتكرة، وغير المسبوقة، وهذا ما يدعوه بالضرورة إلى نبذ التقليد ومسايرة الموجات الغريبة، وقد أحصيتُ كمّاً غير قليل من هذه الصور التي تعتمد على براعة استخدام المفردات، في بعض دواوينه، ومن هذه الصور مثلاً تصويره لأحد الجنود الذين عبروا قناة السويس في حرب رمضان وهو يتساءل عنه قائلاً: من هذا الآتي المتوضئ من بدر؟ " (٢) .

(١) ابتسامة في زمن البكا، ص ٣٤ . (٢) أزهار من حديقة المنفى، ص ١٧ .

إنها صورة بسيطة للغاية، ولكنه استخدم لفظين في بنائها الأول الوضوء
رمز الطهارة والنظافة والنقاء والشفافية، والثاني بدر، رمز الانتصار والعزيمة والإرادة
الظافرة، فأعطانا من خلال الصورة المركزة معالم الإيمان الخالص والشجاعة الفريدة
بلفظتين متاحيتين لمن يكتب وينظم وينشد .

ثم تأمل هذه الصورة، التي يصور بها الحبيبة / الوطن، حيث يقول: "لأنك
حريتي والوجود 7 وعطر الطلاقة وسط القيود" (١)، إنه يستخدم العطر
ويضيفه للطلاقة - أي الحرية - في بساطة شديدة، ودون افتعال، ودون أن يزعق
بشعارات عن الحرية، ولكنه شبه / الحبيبة بأنها "عطر الطلاقة وسط القيود" وكأنه
أراد أن يجعل من نفاذ العطر وسيورته في عالم الأثير نفاذاً سريعاً، دليلاً على
عمق الارتباط بينه وبين الحبيبة، مع ملاحظة ما في كلمة طلاقة من تعبير أكثر عمقاً
ودلالة من كلمة حرية نفسها، وبخاصة حين قابله بالقيود .

ثم تأمل هذه الصورة الفريدة، التي يعبر فيها عن عمق حبه للحبيبة /
الوطن، من خلال تركيب بسيط وعميق، وعذب أيضاً، حيث يقول: "أن صوم العين
عن رؤياك . . . تقديس وحب" (٢)، كيف يكون صوم العين تقديس وحب؟ إن
الشاعر يوغل في رسم الصورة بأبسط التراكيب ليؤكد على حبه للوطن مع تجاوزنا
بالطبع عن استخدام كلمة "التقديس" التي تختص بها الذات الإلهية وحدها .
وهناك صور كثيرة تقوم على أساس المعجم والتركيبات البسيطة التي تأتي
من خلال التشبيه والاستعارة والمجاز عموماً، ومنها:

"حين يسطو الخواء ويقطف أنفاسها الآهلة" - "نزعت الجلد عن
وجهي لأصنع منه طبل الصحو" "الشتاء الصموت يمد الأصابع" (٣) .
"عيناه جمرتان في عيني" - "ارتوت من سخاء المذابح، حاضت عليها
البراكين . . ." - "دثرني بمراكب شمسك . . . زمكلى بحنان الصفع" -
"وبقى الذين تعاق أكف الموت رقابهمو" (٤) .
"إن عيني مفقوءتان بأصبع هذا الزمان" - "وأرى كل مخالف

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص ٣٩ .

(٢) السابق، ص ٤٦ .

(٣) السابق، ص ٥١، ٦٢، ٩٧ على الترتيب .

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص ١١، ٢٢، ٧٤، ١١٨ على الترتيب .

هذه الأعين تنمر" - اندفعت كل تماسيح الغضب الجامح تأكل جسدك" (١). ومع طرافة هذه الصور، فإن الشاعر قد يخفق في الإتيان ببعض الصور، وقد يرجع ذلك إلى التركيب نفسه أو الإغراق في البحث عن المعنى، فالشاعر حين يتحدث مثلاً عن "المزامير" التي تحقق أحلامه وتعيد الزمن المسروق، يشير إلى المرايا الصدئة، ويشرح كيف خطف منجل الريح لمعتها فيقول: "المرايا الصدئة... منجل الريح جنى لمعتها في ضحكة مستهزئة...". (٢)، فالمرايا أساساً لاتصدأ لأن الصدأ من خصائص الحديد، ولكن قد تصاب بكسر أو شرخ أو يذهب طلاؤها الخلفي الذي يبرز الصورة، وهنا تتوقف عن أداء دورها، ثم إن منجل الريح الذي يجنى لمعتها تعبير يبدو معقداً، ويعقد الصورة بأكملها، بعد أن عرفنا أن له ضحكة مستهزئة... وهذا التعقيد التركيبي أفسد الصورة، وجعل المعنى ركيكاً.

إن الشاعر يمتلك القدرة على التصوير الجميل، من خلال التركيب البسيط، كما سبقت الإشارة، ولكن وقوعه في مثل هذه الصورة المعقدة يفسد بناء القصيدة بأكملها، أضعفه على أقل تقدير (٣).

بيد أن الدور المهم الذي يلعبه المعجم الشعري عند "جميل عبد الرحمن"، هو الرمز اللغوي، الذي يشترك فيه مع زملائه، الذين اتخذوا من بعض الألفاظ رموزاً تتردد في ثنائيات أشعارهم، وتتحول إلى معالم تنبئ عن فكرة عامة تصوغ الرؤية الشعرية، وتصلقها، وتكشف عن أعماقها وجزئياتها، وتلعب هذه الرموز المعجمية دوراً مهماً آخر، إلى جانب الرموز التاريخية التي تعامل معها الشاعر في نصوصه الشعرية.

ومن الرموز المعجمية عند جميل، كلمات العين وما يتعلق بها من دمع وبكاء ونظر ورؤية وفتح وإغماض وشاشة تنطبع عليها الأحزان والأفراح... الخ، والكلمة وما يرتبط بها من حروف وأفكار وشعر، وغناء ومزامير وألحان... الخ، والنهر وما يرتبط به من ماء وأشجار وزرع وثمار وأسماك وتماسيح وأشرعة وزوارق وملاحة ومجاديف وضايق... الخ، والطبول وما تدل عليه من قرع ودق وضجيج واستيقاظ واستنهاض... الخ.

(١) تموت العصفير لكن تبوح، ٦٥، ٦٨، ٦٩ على الترتيب.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٣٠.

(٣) انظر أيضاً المصدر السابق، ص ١٣٤.

وسوف نكتفي بتناول رمزين فقط يكشفان عن بعض جوانب الرؤية الشعرية وبنائهما، وهما العين والكلمة.

-3-

العين تعبير عن الدموع والبكاء، وتتردد كثيراً في أبيات الشاعر وسطوره، وتزدحم بعض القصائد بلفظة العين ومرادفاتها، ويستخدمها الشاعر لمعانٍ شتى، فهي رمز للحزن على الوطن وما أصابه وما جرى له، وهي أساس الرؤية والوعي والحكم على الأمور، وهي حالة تظهر من خلالها معالم الرضا والسخط، والاتفاق والاختلاف، وهي محط للحركة والمؤخذاة ومجال للهزيمة والانتصار، وهي رمز للثراء الذي يشمل الشعراء الراحلين عادة، وفي هذه المراثي ما يشبه النواح و"التعديد" على ما يحدث للوطن ويجرى فيه.

في قصيدته "الهروب إليها"، تبدو العين محور القصيدة ومركزها الذي تدور حوله رؤية الشاعر، وتلتقي عنده مفرداتها وعناصرها، فالشاعر يهرب من الحبيبة / الوطن إلى عينيها بعد أن أضناه الضياع والحسرة والخيبة، وبعد أن اغتال الأشرار حسنها وبهاها من أعين أبنائها العاشقين الأُسارى:

[هارباً منك أعدو لعينيك ،

تنثني لحظات الضياع رذاذاً مريراً ،

وموجاً بمدّ الهوى في العروق يُردُّ حسيراً ،

وتقذفني كل أيامي الخائبات.. شراعاً كسيراً ،

ولاشيء إلا لأننى أُحبُّك .. منذ أقالوا نياشين حُسْنِك

من أعين العاشقين الأُسارى: (١٠) (١).

إن عيني الحبيبة / الوطن هما الملجأ والملاذ لأبنائها، على الرغم من كل ما يحدث لها ويجرى فيها، وما يحدث ويجرى عليهم، ويدور الشاعر في عالم العين وما يستتبعه من رؤية وتطلع وتأمل في وجهها لمعرفة سرّ تغيرها وأساها وتجهّمها وعبوسها :

[ذاهلاً في مدار التطلع،

أَسأل ماذا دهاك؟

(١) أزهار من حديقة المنفى ، ص ٧.

عبوسُ التجهم... والرؤية الغائمة ؟ [(١)] .

وتظل العينان على امتداد القصيدة، وسيلة لحفظ معالم الحبيبة الوطن في
الذاكرة - ودليلاً على عسقها والوفاء لها:

اتتشبثُ عيناى... رسمك لايمحي .

يستبدُّ... واسمك كل الأناشيد... كل الأمانى

تلهثُ في القلبِ كى تتبارى [(٢)]

أيضاً، تصبح العينان وسيلة للتعبير - بالدموع - عن القهر الديرعيشه
الشاعر حين يتحول هو - ونظراؤه في الوطن - إلى ضحية للصمص الموانى، ويتنكر
له الوطن، فلا يملك غير السهاد ورعى النجوم:

[وتشرب عني النجومُ الدموع] (٣)

المقتلمان ايضاً مجمال يتبين فيه المحب موقوف الحبيبة، بالإنكار
الوصال:

[ثم تنكرني مقلتاك...]

[حينما عانقت مقلتاناً الضياء] (٤)

والعينان، بعد كل الصراع الذي يخوضه الشاعر مع عناصر الشر والقهر،
والصد والجفاء، هما الوسيلة التي يمكن بها للحبيبة / الوطن أن ترى الحبيب /
المواطن، وتثق في حبه لها على الرغم من صمته وغربة وجهه وملامحه:

[هارب منك... من صمتى المستريب...]

إن وجهى غريب...

إن سميتى غريب...

آه لو دق قلبك... قد تبصرين الحبيب [(٥)]

وقد تتحول العين، ودموعها، إلى علامة على الفرح، وريفاً للابتسام،
ونرى نموذجاً فريداً لدمع... إنه الدمع الحلو المر، فهما هو الشاعر يخاطب الحبيبة /
الوطن حين تبسمت له - ولا ندري ما المناسبة ؟ - ويصور حالته، وهو يراها تغير من
ملامحها وسمتها:

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(١) السابق، ص ٨

(٤) السابق، ص ١٠

(٣) السابق، ص ٩

(٥) السابق، ص ٦٢

[وتبسمت أخيراً ..

ويدا وجهك يأتيني كبرق .. خاطفٍ للعين يبكيها،

فيهمي دمعها .. خلواً مريراً ..

وأنا في كوخى المنسي أجتزّ المرات القديمة ..

والندوب العاربات الوهم فى خدي، أخدودُ لآثاتٍ

عقيمة .. (١)

وفى سياق تعديد الإحباطات والخيبات والأحزان، تبدو العين مركزاً لها

جميعاً، بعد أن اختارها الشاعر طريقاً ورفيقاً، حاول استرضاءه:

"وئدت .. فاخترت عينيك طريقاً ،

ورفيقاً،

عشت أستجدي رضاه .. " (٢)

ويقدم الشاعر صورة تبدو طريفة، حين يصور الأحزان والخيبات والإحباطات

وقد شيّبت أهدابه فوق عينيه، بعد أن أخفق حبه فى تحقيق الفرح والنجاح والظفر:

"إن حبى كان شاراتٍ افتخارى .. واندحاري، وانتصاري

كان بعشى كلما متُّ وحيداً ..

كان فجر الليالي الصمّ .. فى سكرةٍ إحباطى نشيداً ..

كان فى خيبة أيامي وإطراقات أغصاني المدلاة

.. صموداً ..

آه .. كم شابتُ على عيني أهدابى .. " (٣)

بيد أن العينين تتحولان فى القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل

على الحبيبة / الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصلها سواء

ما يتعلق بالحرية أو الانتصار أو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر

الصراع بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون، وذلك فى إطار التعبير عن علاقته

الحميمية والراسخة بالحبيبة / الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من

بيد أن العينين تتحولان فى القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل على الحبيبة

(١) ابتسامة فى زمن البكاء ، ص ٢٧ .

(٢) السابق، ص ٢٨ .

(٣) السابق، ص ٢٨ ، ٢٩ .

/ الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصلها سواء ما يتعلق بالحرية أو الانتصار أو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر الصراع بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون، وذلك في إطار التعبير عن علاقته الحميمة والراسخة بالحبيبة / الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من عينه) في خفقة قلب الحبيبة، ويشير إلى أن "المرايا الصدئة" قد حرمته أن يرى عينيها في صفحة عينيه المطفأة، تعبيراً عن انقطاع التواصل بين المواطن ووطنه، بل إن الابتسامات التي صارت مثل الطيوف المستحيلة بخالها وقد تحوكت على قبره إلى وردة ثرة بالدمع، وهو الدمع الذي يأتي تعبيراً عن الحيرة، ونتيجة لنصال الغدر:

"ما أصاب القلب إلا وجد حبك..."

صرت فيه حال من الحيرة أبكى

ونصال القدر تستهوي الدموع (١).

لكن العنين تظللان رمز التواصل بين المحب والمحبوب أو الشاعر والحبيبة / الوطن، وفي أكثر من إشارة في القصيدة السابقة "ابتسامة في زمن البكاء"، يقابلنا هذا المعنى ممزوجاً بالإخفاق والإحباط والصدّة، فعندما يجرف الشاعر الشوق إلى الحبيبة فجأة يحول "الواقفون بين عينيّك وبينّي"، وعندما يحاول أن يرشوا الحراس لتتقابل عيناه بعينيها، فإنه يكتشف أن لهم مأرباً، وهو "صادروا عيني عن عينيّك في أبعاد كوكب... (٢)، بل إنهم لم يكتفوا بذلك بل "أسلموا بالحزن عينيها وأذكوا نار فقدي - حرموها أن ترى وجه الأصيل... (٣) والشاعر يوحى في إشارة ذكية تذكرنا بما جرى لزرقاء اليمامة، بتعمّد شتى تدور حول إدانة الواقع وهجائه، وفي الوقت ذاته يخبرنا أنه مصرّ على الوفاء للحبيبة / الوطن في كل الظروف والأحوال.

"بينما وجهك في قلبي وينأى... عن عيون آنست فيه الأمان" (٣).

قد يتحقق التواصل بالعين ودموعها وأحداقها وأجفانها بين الشاعر والحبيبة، من خلال الآماني والبشائر التي تدق أبواب عالمه أحياناً، أو من خلال المناسبات التي تتيح للحلم مجالاً خصباً يدور فيه، ويترك لنفسه العنان يجسّد فيه

(١) السابق، ص ٣٢.

(٢) السابق، ص ٣٣.

(٣) السابق، ص ٣٤.

كثيراً من معالم الغد المنتظر، ولعل قصيدة الشاعر "أحلام العام الجديد" تعطينا بعض الملامح في هذا السياق، وإن كانت العين تبقى دلالة دائمة على الحزن العميق الذي يغلف معظم قصائد الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بالإشارة إلى الإشفاق الذي يستشعره بين واقع حزين، وبين عام جديد يأمل فيه أشياء جديدة وسارة:

"وأنفاس لعام جاء

يخشى لوثة الأحزان في أحداق أعيننا ..

سرتُ تبكي تفرقنا .. وغريتنا

تحدت في ضباب الليل ..

حاجز سدنا الوهمي في ردهات عزلتنا

سرتُ بضياءٍ أحلى أعينُ .. عبرتُ جدار الصمت في

صدري

وحركتِ الفؤادَ القابع الخفقات .. في تنهيدة الحب الذي، أعطى

لعمري زهرة القجر .."

ويبدو مقدم العام الجديد بشارة خير بالنسبة للشاعر، حيث تصير عيونه

بلسمًا وشفاءً للرداذ الدامع العينين، أو تذيبُ جفاء عامٍ مضى كان رمزاً للفرقة

والعذاب:

"ومن وسط الغمام الداكن الأطياف ..

من وسط الرداذ الدامع العينين،

جاءتني عيونك فوق أنسام الضحى ..

من شرفة الشمس التي بالدفء في أعماقنا تسري ..

فذاب جفاء عامٍ كان ..

يجمعنا .. وينثرنا .. يمزقنا .. يعذبنا .. يبددنا ..

ويتركنا حيارى في صحارى الوحشة المرة ..."

وبعيدنا الشاعر مرة أخرى، إلى العينين رمزاً للتواصل والامتلاء بالحب والأمل،

فالعام الجديد يلتقي بعيون المحبين، ليكون مؤذناً بزمين جديد، ومذاقٍ جديد :

"وحين تلاقت العينان بالعينين ..

ذاب الثلج ، مات الصمت .."

ويرتّب الشاعر على ذلك ملامح الزمن الجديد والمذاق الجديد، والتي تتلخص في طرح الأحزان عن الكواهل، وغسل الأعين في غدير النور، ليسود الحب :

"قيامنٌ جاءَ وجهُ الحبِّ مرسومًا بعينيك ..

ويامنٌ فتح القلب الغضيبُ الطرف ..

أجفانَ الرؤى الوردية الألوان ..

فوق مهاد كفيك

تعالى نطرحُ الأحزانَ عنّا .. عن كواهلنا

ونغسلُ في غدير النور أعيننا ..

لنلمح وجه حبٍّ .. يملأُ القلبين اشواقا .." (١)

وفي كثير من المواضع تأخذ الأماكن والمعاني تجسيدا حيا وتسخيصة آدميا

له عينان يشخص بهما ويختزن فيهما ما يريد من معالم وملامح، فهما هي مكة وقد

ولد فيها محمد صلى عليه وسلم، تمتلك عينين، تستوعب من خلالهما بنور الله،

وتختزان شمس المجد:

"في أرضك يامكة ولد محمد ..

خلى عينيك الشاخصتين لنور الله السرمد ..

تختزان شمس المجد الساطع في كل الأكوان .." (٢)

ويقابل الشاعر بين عيون مكة وعيونه فيخاطبها قائلاً :

"ياسيدة المدن وسيدة الدنيا ..

اختزني لعيوني أنفاس النور ..

فأنا أخشى عصف الديجور .." (٣)

ويمضي الشاعر على هذا النهج في معظم قصائده، يدور بالعين في مجالات

شتى وميادين عديدة، حيث تقوم بدور "الكاميرا" التي تبصر وترى، وتنقل ما يجري،

وتأسي لما يحدث، وتعبر عن الوصال والفراق، وتختزن التفاصيل والجزئيات، وأيضا

تمثل محورا عاما يدل على حالة الحزن العميق التي تغلف الزمان والمكان، بالبكاء

على الوطن أو الراحلين، وما أكثر الراحلين الذين وقف عندهم "جميل" ونعاهم إلى

الناس، وبكى عليهم بطريقة الندب والعويل و"التعديد" الذي عرفه المصريون منذ

(١) تموت العصفير لكن تبوح، ص ٨/٧.

(٢) (٣) السابق، ص ١٠.

(٢) من نور محمد، تموت العصفير لكن تبوح، ص ٩.

القدم لقد رثى "صلاح عبد الصبور" و"فوزي العنتيل" و"أمل دنقل" و"مرسى جميل عزيز" و"يوسف السباعي" . . . وفي مرثياته بكى وأبكى وكان للعين دوراً، وللدمع حضوراً، (١١) .

-4-

يتوازي مع اهتمام الشاعر بالعين، اهتمامه بالكلمة ومرادفاتها: الحرف، الشعر، اللفظ، الأغنية، المزامير، القوافي، اللحن .
ونجد لدى زملائه الشعراء من جيل السبعينيات اهتماماً مماثلاً، يتفق في الغاية، ويختلف في الصياغة، وذلك بحكم كون الكلمة الوسيلة الأولى للتغيير، فضلاً عن كونها الوسيلة الأساسية للتعبير، وهي في الحالين، تمثل قلقاً لأطراف عديدة، يعنىها أمر التغيير وأمر التعبير .

في افتتاحية مجموعة "أزهار من حديقة المنفى"، يلخص "جميل" رؤيته للكلمة، وموقفه منها، فيراها الشيء الوحيد الذي يملكه، والذي أعطاه عمره ويعطيه ما يتبقى من هذا العمر، وأنها الدفء الذي يستشعره، والصقيع الذي يلسعه، فهو مرتبط بها، ومبعثر لديها، إنها علاقة حميمة، حتى لو كان الحصاد مرّاً وأليماً:

كلماتي لأملكُ إلاك

يا قصري ياتاج الوهم

هل يُخذَلُ إنسانٌ أعطاك العمرَ

بلاؤه - الندم ؟

ماذا يبقى لو جافاني ؟

دفئك وصقيعي يشملني

والليل لديك يبعثرني

من يجمعني . .

من بين سطور أكتبها ؟!

من يجمعني ؟! " (٢) .

والشاعر يكرر المعنى السابق بصورة وأخرى على امتداد مجموعات الشعرية، فهو يتحدث مثلاً عما يملكه ويخبر أنه لا يملك إلا الكلمات ووحدها، ثم

(١) يمكن للقارئ أن يراجع مثلاً: أزهار من حديقة المنفى، صفحات ٤٦، ٥٩، ٦٧، ٧٥، ٨٦، ٨٨، ابتسامة

(٢) أزهار من حديقة المنفى، ص ٥.

في زمن البكاء، ٧٤، ٧٥.

يتساءل عن جدواها : "لا أملك إلا كلماتي . . ماذا تجدي؟؟" (١) .
 وفي موضع آخر يصوغ المعنى ذاته ، ولكن بصورة جديدة أكثر عمقا وتحديداً ،
 حيث يكشف لنا عن عدم جدوى الكلمة إذا عمّ الظلام ، وضاع النور :
 "أسأل نفسي . . ماذا يُجدي بوح الكلمة ؟!
 لو أسقط في حلك الظلمةُ

وتواري الفجر هناك . . وتاه؟؟ " (٢) .
 وعلى الرغم من أن الشاعر يريد ومتشائماً تجاه دور الكلمة في
 التغيير ، فإنه يقف موقفاً آخر ، هو الموقف الطبيعي ، تجاه الكلمة المنحرفة ، التي
 يتاجر بها المنافقون والأفاقون والذين يقولون مالا يفعلون ، ويحمل عليها وعلى
 أصحابها ، ويقدم حرفة هو نابضاً بالحرية والاستقلال ، يتفرد بينرة الصدق والحق ، وإن
 كان المردود ظلاماً وانهياراً ونبذاً ومطاردة ووحشة :

أعطيتُ للحرفِ من تبصّي تحرّره فردّني للمسا تمتصّني الظلمُ
 نأيتُ عن مو كِب الغريبان منفرداً بنيرة الصدقِ فانهارت بي القممُ
 أعيشُ وحدي، عيونُ الناس تطرّدني لهمه مُقفر ماتت به الدّيمُ (٣) .
 ومع هذه الخسائر التي يجلبها صدق الكلمة بالنسبة للشاعر ، فإنه يرفضُ
 تجارة الحرف والنفاق به ويبيعه للشيطان لأن الخسائر هنا أكثر وأشدّ تأثيراً ؛ ونصيب
 المتاجرين بأحرف الهزيمة في النهاية :

تجارةُ الحرفِ ياكْتَابُ خاسرة من نافقوا قبلكم ولّوا وقد هُزموا
 باعوا الحروفَ لشيطانٍ يضاجعها لينجبَ العقمَ يقرّي قلبه الندمُ
 كرامةُ الفنِّ يافنانُ أين مضت يامنُ بكلِّ همومِ الخلقِ تزدحمُ (٤) .

ولأن الشاعر حول القضية إلى مسألة "كرامة" يؤسس عليها دور الشاعر في
 المجتمع ، ودور الكلمة في التغيير ؛ فإنه يرفض التكالب على الرياء ، ويرى أن إمارة
 الشعر أكبر من الوقوف على أبواب المعتوهين والموتى ، بل إنه يذهب إلى
 أن "التصعُّك" الحقيقي - نسبةً إلى الشعراء الصعاليك ؛ هو إمارة الشعر الحقيقية ،
 لأن الصعاليك - وإمامهم عروة - كانوا من أنقى الأصوات ، ومن أصفى الأقوال ،

(١) قصيدة الموت على باب الحب المفقود ، أزهار من حديقة المنفى ، ص ٢٦ .

(٢) السابق ، ص ٢٨ . (٣) قصيدة : رباهاين أنا ؟ ، تموت العصافير ولكن تبوح ، ص ٥٩ .

(٤) السابق ، الصفحة نفسها .

وكانوا يقسمون أجسادهم للجائعين وأبناء السبيل، وكانوا يمثلون التطابق العملي بين القول والفعل، وفي المقابل فإن الشاعر يهجو من حرقوا الكلم عن مواضعه، وقالوا بغير الحقيقة من أجل مغانم رخيصة، وصنعوا أصناماً يعبدونها من دون الله نظير مكافأة تافهة من ساقط العيش:

إمارة الشعر ليست في تكالينا على الرياء لمعتوه له خـدم
زُلْفي إليه فهل نرضى لعزتنا أن تستقر على أعلامها الرِّقم ؟
ليس التصعلك لفظاً حين تنطقه تلقى عليك ثياب الوحل والغُم
هو الإمارة لو أنصفت يا قلبي هو الصفاء الذي يسمو به الفهم
هو التزاوج بين القول نبدعه وبين فعل له في عمرنا حرم
من تلعنون ؟؟ العنوا من حرقوا الكلم

من أجل جاهٍ رخيص زُفَّه عَدَمُ
هم يصنعون من التيجان آلهةً
من لحمهم قَدَّمُوا القريانَ واقتنعوا

بساقط العيش مُذْجَافَتُهُمُ النُّعمُ . . . (١)

وهذه الجملة على تجار "الكلمة"، تحمل صمناً اعتراف الشاعر بدورها الخطير في التغيير بعد التعبير، وإذا كنا نراه يبدى في أحيان كثيرة إحساساً متشائماً بعدم جدواها، وبعدم قدرتها على التغيير أو التأثير في واقعه المتردى، إلا إنه رغماً عنه، يفاجئنا من حين إلى آخر بالحديث عن حبه للكلمة، الكلمة الخضراء الوارفة الندية الظليلة، الكلمة الطاهرة النقية الأظهر من بلور الفجر، الكلمة الجسور التي تباغت أوكار الليل:

"وعشقتُ الكلمة شجراً . . أفياءً . . ونداوة ظل . ."

وعشقتُ الكلمة جُلُبايأ . . أظهرُ من بلورِ الفجر . .

تدهمُ بجسارَةِ أنفاسي أوكارَ الليل . . (٢)

ولكن هذا العشق يتبدد فجأة - أيضاً - على صخرة الواقع المرير، الذي يحارب الكلمة ويطاردها ويحاصرها، ويعود الشاعر من جديد ليشكك في قدرة الكلمة على إشباع الفقراء أو الجائعين، ويتمنى لو صارت الكلمة خبزاً ورداءً وكفناً، إنها حالة من التشاؤم المرير تجاه جدوى الكلمة، ولكن إلحاحه عليها، يؤكد ضمناً،

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٨٧ .

(١) السابق، ص ٦٠ .

وبما لا يدع مجالاً للشك أنه مؤمن " بدورها في التغيير، وأنها من أولياته:

"لكن الكلمة بأبتاه تُعذبُ في منفى الأحران ..

يتداولها البسطاء ..

يتعاطاها الفقراء .. ولا تشبعُ أحدا

بالبِت الكلمة تصبحُ خبزاً ورداء ..

بل كفتاً .. فأنا لا أملكُ ثمن الكفين المطلوب ..

وأفضلُ أن أوضع في ثوب مرقوع ..

لا يطمعُ فيه الحفار .. (١)

وعندما يقف الشاعر على قبر "البارودي"، أو يتحدث عن مصرع "المتنبى"،

فإن تساؤلاته وأحاديثه تدور حول "الكلمة"، الكلمة الأمانة، والكلمة الخيانة، مما

يؤكد على انشغال شاعرنا بدور الكلمة، وإيمانه بأهميتها في التغيير، رغماً عن كل

سُحْب التشاؤم والإحساس بعدم جدواها فهو مثلاً يرى "البارودي" ضحية لمن خانوا

الكلمة، فاستعدوا عليه الغاصبين، بينما كان شعره يسعى ليرفع منزلة "الكلمة

الأمانة":

"السيف خان أم الكلام ؟

من زلّ فاستعدي عليك الغاصبين الجاثمين ..

في ذلك اليوم المعج ..

وكان صوتك صاعداً فوق الدرج

يستحضرُ المعنى الفريد .. منمقاً من كلّ فج

ليومٍ شعرَ العصرِ في محرابه

وليرفعَ الكلماتِ منزلةً فلا تهوى إلى جُبِّ التهافت .. (٢)

ويظلّ جميل، يتخذ من "الكلمة" نغمًا يعزف عليه ليطابق بين "الكلمة

الأمانة" و"الكلمة الخيانة"، وليكشف الدور الرائد والبطولي للبارودي "بالشعر لم

تخن الحروف" "يا فارس الشعر المناضل"، في الوقت الذي تحوكت فيه الكلمة

على يد غيره إلى جارية تُغنى فسى بلاط الأمراء التافهين، وصارت فيه الضاد قذبة

(١) السابق، ص ٨٨.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٢٧.

العينين، وصار العصر يفصُّ بأشعار فرسان الخنوع، أوصار الشاعر الأفاق فارس
عصره:

"الضجّة الرعناء ترفعه ليصبحَ خادماً وملازماً ،
ببلاط (هارون الرشيد) . . . " (١١) .

ولا أدري سرّاً إقحام الرشيد هنا، ووضعته في صورة الحاكم الذي يفرغ
لأشعار المنافقين والأفاقين، بينما تاريخ الرجل الحقيقي، كما أوردتها المصادر
التاريخية، يمثل صورة احكام الجاد الظافر الذي ليس لديه وقت للترف والتسلية،
وكان يجاهد عاماً، ويحج عاماً، ويبكي بكاءً مريراً عندما يعظه أحد الصالحين خوفاً
من ربه ومن يوم لقائه، ولعل شاعرنا تأثر بما هو شائع عن "هارون الرشيد" في "ألف
ليلة وليلة"، وهي ليست تاريخاً بحال، فضلاً عن الملابس التي دارت حول
تأليفها، وما دخلها من هوى شعوبي وغايات أخرى لامجال هنا للخوض فيها .

ويبدو الأمر مشابهاً في موقف الشاعر مع "المتنبي" حيث يراه في بداية الأمر
جباناً هارباً يقول ما لا يفعل، بينما حقائق التاريخ، تفصل ذلك على نحو آخر،
يختلف عما تصوّره الشاعر، فالمتنبي شاعر له تصوّر، ولديه طموح، وكان إلى جانب
هذا فارساً حقيقياً حارب إلى جانب "سيف الدولة"، ودفع ثمن دمه شجاعته في آخر
حياته، وكان هروبه من كافور أمراً طبيعياً، فلا يعقل أن يجلس في داره ينتظر الموت
أو الحبس أو تحديد الإقامة. يقول جميل في مطلع قصيدته "أسدل الستار على
مصرع المتنبي"؛ مشيراً إلى هروبه وأنين الكلمات نتيجة لجبنه:

"ولكزت جوادك مضطرباً
فانطلق كأجنحة الريح
وذبحت قصائدك الغراء
وفرشت الأبيات بساطاً وهربت عليه
فتناهت أصداء الكلمات يئنُّ بها النبضُ المسفوح . .
يضجُّ بها الصوتُ المبحوح
صلصلةُ الأسياف وراءك تلعنُ رعديداً لم يصمد . .

.....

رأوك تفرُّ . . تدوسُ على صدق الكلمة"

ثم يهجو ، هجاءً مريراً :

"هل ضاع إهابك ولبست إهاب الجبناء

لتعيش على ظهر الكوكب بين الأحياء

وتظل أمير الشعراء ؟ " (١١) .

ويلح "جميل" في ثنايا القصيدة على جين "المتنبي" - "لكنك فتى المعصية هربت" ، ولكنه يستعيد مرة أخرى شجاعاً يقاتل حتى الموت "فلكرت جوادك، عدت، خجلت، وأنت ترى الأشعار تمُرُ كقتلى دون قتال . . . ورجعت تقاتل، تلقى قدرك . . . واستعادة "المتنبي" الشجاع الصادق الذي يقول ما يفعل، بعد أن قدم شاعرنا الصورة الأخرى تبدو عملية شاقة ومرهقة للقارىء الذي رسخ في ذهنه وتصوره جين المتنبي وكذبه فيما يقول .

صحيح أن جميلاً ، تحدث كثيراً بعدئذ عن صدق المتنبي ، وفارن بينه وبين شعراء عصرنا الذين يبيعون الشعر رخيصاً في سوق عكاظ، ويمتدحون أمير القصر، ويقتتلون، ويفترقون، ويختصمون، ويبيعون القول لصوصاً، ولكن الصورة الأولى القاسية، تریض في ذهن القارىء، وتشوه صورة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس .

وعموماً فإن الكلمة في حالات المد والجزر تظل رمزاً لغوياً مهماً وحديثاً سيلاً عبر قصائد "جميل عبد الرحمن" ، تحمل رغبته الملحة في تغيير الواقع، ونقله إلى مستوى أفضل وأكرم، أيًا كانت الصورة التي جاءت من خلالها، وأيا كان الشكل الذي بدت فيه .

-5-

لعل "جميل" أكثر زملائه استدعاءً للرمز التاريخي في أزماته المختلفة بدءاً من أول الخليقة والتاريخ المصري القديم، حتى التاريخ المصري الحديث، مروراً بالجاهلية والإسلام، واحتمل الخيال من رموز أسطورية عربية وأجنبية، إن قارىء شعره يرى كمًا هائلاً من الرموز التي تحمل رؤى شعرية، قد يوفق في بعضها، وقد يبدو بعضها غريباً وبعيداً عن توصيل الرؤية وتحقيق التفاعل معها .

هناك مثلاً، قابيل شقيق هابيل ونوح، ويوسف، وزليخة، وموسى، ويحيى،

(١١) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٤٥، وما بعده.

وسالومي، ويهوذا، وهناك أيضاً من التاريخ المصري القديم: ملكة إخميم، وتحتمس،
ورمسيس ورع، وأمون، وأتوم، ومين، وإيخو، والهكسوس، . . . إلخ.

وهناك كذلك من التاريخ العربي القديم: الزير سالم، والبسوس، وجساس،
وهجرس، وزرقاء اليمامة، وزنوبيا، والزباء، وتأبط شرأ . . . وهناك في التاريخ
الإسلامي: عام الردة وعام الرمادة، وأبوذر، وصفين، وهارون الرشيد، والمتنبي، وابن
لقمان، ولويس التاسع، . . . وهناك من رموز الخيال الأسطوري: شهرزاد، والسندباد،
وهيدز . . . إلخ.

وهذه الرموز لا تشكل إحصاءً لما يضمه شعر "جميل" . . . ولكنها نماذج تمثل
لكم الهائل الذي يستدعيه في ثنايا شعره، وينطلق به للتعبير عن رؤيته وأفكاره،
ولا نستطيع أن نتوقف عند كل هذه الرموز، ولكننا نكتفي ببعض النماذج لنرى مدى
توفيق الشاعر في التعامل معها .

وبصفة عامة، فإن الرموز التي يستدعيها الشاعر تدور في دائرة التعبير عن
الهم الوطني القومي، سعياً لاستنهاض الهمم، وبعثاً لروح المقاومة والصلابة
والصمود وسط طوفان التردّي والسلبية والانحزام .

وقد وفق الشاعر في استدعاء رموز عديدة لتحمل الرؤية الشعرية في توازن
فني معقول، يمنع القارئ المتسعة ويحرك ذهنه لاستيعاب الحدث والفكرة شعورياً
ووجدانياً .

ولعل قصيدته "رسالة إلى أبي ذر الغفاري"، من أفضل القصائد في هذا
السياق، فأبوذر - رضي الله عنه - يمثل نموذج الباحث عن الحق، لا يشنيه ترهيب
ولا يقعه ترغيب، وهو في كل الأحوال يمثل وجه الصدق الذي لا يمارى ولا يخاتل .

والجديد في القصيدة أن الشاعر يقدم أباذر صورةً إسلامية صافية، دون أن
يعبث بها، كما فعل الشعراء اليساريون، الذين جعلوا أباذر يرفع راية المنجل
والمطرقة، ويفدو ماركسياً أكثر من الماركسيين،

ثم أخذوا منه الجانب الذي يبحث عن العدل في مجال المال فحسب، ونسوا
الجوانب الأخرى التي تربطه بعقيدة التوحيد ونبي الإسلام صلى الله عليه وسلم،
وتشريعات القرآن الكريم .

إن شاعرنا يقدم أباذر من خلال صورته المتكاملة، بوصفه صحابياً جليلاً
من نسيج رسالة شاملة ومتكاملة، تعم البشر والحياة بمتجها وتشريعاتها، ولذا فإن

الشاعر يراه نموذجاً صالحاً للاستدعاء كي يحتذيه المعاصرون في الدفاع عن الحق،
وقول الصدق :

ذرت صحراء التيه على وجه الضالين

غبار الزمن المسعور...

فاسترجعنا في لحظات الحسرة... بعض ملامح

وجه الصدق...

ويؤكد هذا المعنى مرة أخرى، بأن الحاجة إلى أبي ذر ماسة في أيامنا
الصعبة، وبخاصة أن النبي صلى الله عليه وسلم قد شهد له بالصدق والإخلاص:
"فما أحوج أيامي المنتحرة بالإفك المجنون إليك..."

يامن ناداك الصادق يوماً...

ما حملت سدي الغبراء...

وأظلت تلك الخضراء

أصدق من لهجتك ومنك..." (١).

ويسترسل الشاعر في العديد صفات أبي ذر ومواقفه التاريخية ويربط بينها
وبين واقعنا المعاصر، بصورة أو أخرى، ولكنه ينزلق أحياناً إلى بعض المواقف التي
لايسوغها مسوغ، وتدلل على نقص المعلومات أو عدم الوعي بأدب التناول لبعض
الشخصيات التاريخية الإسلامية، فقد وصف "معاوية بن أبي سفيان" - رضى الله
عنه - بالمأفون، وهو وصف لا يليق بصحابي كان من كتّاب الوحي، مهما كان
الخلاف حول صراعه مع عليّ - رضى الله عنه - أو مع غيره من الصحابة والمسلمين.
كذلك فإن توجيه اللعنات إلى قصر معاوية وإطلاق الأوصاف الذميمة عليه،
بما يوحى بانسحابها على معاوية نفسه تدخل في السياق ذاته أيضاً :

"يا قصر معاوية الشامخ..."

ملعون هذا المتلاف

مرجوم بدموع الفقراء..." (٢).

وإذا كان الشاعر قد استثمر رسالته إلى أبي ذر استثماراً فنياً جيداً، فإنه
يبدو لي، قد أخفق في عملية الاستثمار الفني هذه، عندما استدعى بعض الرموز

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٨٥ وما بعدها .

(٢) السابق ، ٩٠/٩١ .

التي تحدثنا عن الصراع العربي / العربي، دون أن ينبّه، أو تحمل رؤيته رفضاً قوياً أو استنكاراً شديداً لمحنة الاقتتال بين الأشقاء، بل إنه يحاول أن يناصر فريقاً على فريق من خلال تصوّر يعتقد بأن الطرف الذي يناصره يمثل الإيجابية المطلوبة في زمننا وعصرنا، ولعل شخصية الزير سالم، وشخصية الزباء من خير الأمثلة في هذا السياق، فالزير سالم في قصيدته "الزير سالم" يبحث عن شاطئ "يتحرك بفكرة الثأر التي تشفى الغليل وفقاً لمفهوم اجتماعي متأصل وموروث :

"طلبتُ رأسه ..

لتسكن العظامُ في قبورها ..

وتهجعَ الجماجم التي تُطارِدُ العيون في المنام

ويعرفُ الأناسُ بَعْدَها الهدوءَ والأمان .. والسلام " (١١) .

والزباء في قصيدته (وصية الزباء الأخيرة)، تسعى للأخذ بثأر عمها الذي قتله "جذيمة الأبرش" - فتنتهز فرصة قدوم جذيمة لطلب زواجها، وتأمّر جواربها بأن يكتفنه بنطع ويجلسه وتكشف له عورتها، ثم أخذت في تقطيع عروقه، وبطل الدم يشخب منه حتى مات، ولكن "عمرو بن عدي" ابن أخيه يدبر مكيدة للأخذ بثأر عمه، ويتقرب إلى "الزباء"، سعياً لقتلها، وعندما يحكم خطته تمصّ خاتمها المسموم وتموت بيدها لا بيد عمرو تطبيقاً لمقولتها المشهورة: "بيدي لا بيدك يا عمرو ولا بيد العبد" :

"بيدي أشربُ السمَّ لا بيدك ،

ولا بيد العبد هذا المكير الذي جدّع الأثف ،

حتى تحين المواجهة الحاسمة .. " (١٢) .

وإذا كان شاعرنا يحاول أن يلفتنا إلى ضرورة المبادأة والمبادرة بالبحث عن

الحق الضائع، والثأر القديم، من خلال الصراع العربي / العربي، فقد كنّا نأمل أن يفرد أشعرته بحثاً عن رموز أكثر غنى وإفادة وفناً .

لقد أسرف الشاعر على نفسه وعلينا حين أصرّ مثلاً أن يصوّر مشهد الإغراء

الذي مثلته "الزباء" وهي تقطع أوردة "جذيمة الأبرش" لتقتله، حيث وصف عورتها وصفاً دقيقاً نقله من الإغراء إلى الفجاجة والقبح، بل إنه أوردَ على لسان الزباء

(١) ابتسامة في زمن البكاء ، ص ٥ .

(٢) السابق، ص ٩٨ .

انها تستعمل الموسيقى فى إزالة شعرها الزائد، وهو مالا عهد للمرأة به، أولا تستعمله أصلاً، فجاء المشهد غريباً ومزيقاً، فضلاً عن كونه بدا مقحماً لغير ضرورة فنية :

اكتشفتُ له عَوْرَتِي

والنباتُ الكثيفُ المغطى لها فاشياً كَسَوادِ الحدادِ . .

ليس عن قلةٍ فى المواسي ولاندرهٍ فى الأواس
ولكنه الحزنُ أعوادُ لبلايةٍ تتسلقُ فى رَدَّهَاتِ الصقيعِ بقلبي

الشريد . .

أنت صرت رهين غبائك ياسيدى الهمجي . .

فلمن تحلق الموسيقى هذا النبات، هذه الشعيرات، هذا

الزغب . .

القاتل عمي الذي جعل اليتيم فى عِصْمِي كسوار الحديد؟ [١١١] .

ومهما يكن من أمر، فإن الرمز التاريخي، قد حمل رؤية الشاعر، ونهض بها فى جوانب عديدة، تعوّض الكثير من السلبيات التي بدت فى استدعاء بعض الرموز، أو غرابتها وبعدها عن ذهن القارئ العادى (٢) -

-6-

التضمن من الخصائص الفنية التي تميز شعر جيل السبعينيات، وقد يصل فى بعض أطواره إلى التناص، حيث يمتزج النص الغيري بالنص الشعري، لدرجة أن يصير النسان نسيجاً واحداً، يسقط الثاني بدون الأول، وجميل عبد الرحمن، أكثر من التضمن الأدبي بصورة توازي إكشاره من الرمز التاريخي، مما يدل على سعة اطلاعه، وتنوع ثقافته .

والتضمن عند "جميل" يشمل أنواعاً كثيرة، منها القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، والأمثال، والأقوال المأثورة عن بعض الشخصيات الواردة رمزاً أو سيرة .

وفى مراثيه بصفة خاصة، يضمّن النص أسماء مؤلفات المراثي الشعرية والنثرية، كما فعل بوضوح مع صلاح عبد الصبور مثلاً .

(١) السابق، ص ١٠٤ . (٢) انظر مثلاً: ابتسامات فى زمن الدموع، ص ١٤٠، حيث

أورد بعض الرموز اليونانية القديمة مثل: أوليس وكالبيو . . .

وقد يرتقي التضمن إلى التناص، وذلك عندما يستخدم الآيات القرآنية على وجه التحديد، فهو لا يقتبس الآية اقتباساً مباشراً، بقدر ما يأخذ منها المعنى الذي يشير إليها، ويدخله في نسيج النص، يصبح جزءاً رئيساً لا يمكن الاستغناء، وقد ورد التناص في مواضع عديدة، منها

قوله: "فالليل الحالك كم عسعس" (١). المأخوذ من قول الله تعالى: "والليل إذا عسعس" (٢). ومنها قوله:

"وأنا لست (يوسف) لكنني عاجز عن مجازاة حسنك،
سيان

عندي تقدّين مني قميص البراءة... من دبرٍ هاربٍ منك،
أو قبل... معرض عنك، لا ترجميني بدنبي" (٣).

وهو مأخوذ من قوله تعالى: "قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي، وَشَهِدَ شَهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا، إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدٌّ مِنْ قَبْلٍ فَصَدَقْتُ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ. وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدٌّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبْتُ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ، فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدٌّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنْ، إِنْ كَيْدُكُنَّ عَظِيمٌ" (٤).

ومنها قوله:

"وأسير أسائل عن (نوح) في غابة الليل.

يصنع للغارقين سفينة حب... تعيد

الحياة لشط بعيد المزار" (٥).

وهو مأخوذ من قوله تعالى: "واصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحِّينَا، وَلَا تُخَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ" (٦).

وقد يبقى التضمن مجرد اقتباس عادي كقوله: "يخلع بالدوى" (فؤاد أم موسى)، وهو مأخوذ من قوله تعالى: "وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً إن

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص ٢٠.

(٢) سورة التكوين: ١٧.

(٣) أزهار من حديقة المنفى، ص ٣١.

(٤) سورة يوسف: ٢٦-٢٨.

(٥) أزهار من حديقة المنفى، ص ٩٨.

(٦) سورة هود: ٣٧.

كادت لتبدى به، لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين" (١).
 أما الحديث الشريف، فلا نجد له حضوراً كبيراً، ويكتفى الشاعر باقتباسه
 كما فعل في رسالة إلى أبي ذر، حيث يشير إلى حديثين شريفيين للرسول صلى الله
 عليه وسلم أحدهما الحديث الشريف حول أب ذر الذي يمشي وحده ويموت وحده،
 ويبعث وحده، (٢).

بيد أن تضمينه بالشعر يبدو له الحضور الأكبر، وبخاصة للشعراء
 القدامى، وهو في معظم صورته يظل مجرد اقتباس يمكن فصله عن السياق، مثل
 قوله:

"أناجيك في يرفٍ بقلبي صوت صديقي القديم :
 ودعّتها لفراقٍ فاشتكتُ كَيْدِي إذْ شبكت يدها من لوعةٍ بيدي
 فكان أولُ عهدِ العينِ يومَ نأتُ بالدمعِ آخرَ عهدِ القلبِ بالجلدِ
 جسَ الطبيبِ يدي جهلاً فقلتُ له إنَّ المحبةَ في قلبي فخلَّ يدي" (٣).
 والأبيات المقتبسة للشاعر "ديك الجن الحمصي"، وعلى هذا النحو يقتبس
 أبياتا وأنصاف أبيات من اليارودي، والمتنبي، وأمل دنقل وغيرهم (٤).
 ونادراً ما يرتقي التضمين بالشعر إلى التناص، حيث يصوغ بعض أبيات
 الشعر القديم من خلال رؤيته المعاصرة، كما في قوله:

"جنت الأيدي شوكَ العدم..

جرح الندم الندم اليقظان..

وأمرتهمو أمرى لكن ما عرفوا النصع بمنعطف الرؤيا..

إلا في ضحوة يومى المفجوع المصروع... " (٥).

وهو مأخوذٌ من قول الشاعر القديم:

أمرتهم أمرى بمنعرج اللوى فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد.

وبالتسببة للأمثال، فقد رأينا من قبل القول الذي صار مثلاً على لسان

"الزباء" وهي تتعرض للخطر: "بيدي لا بيدك يا عمرو ولا بيد العبد"، ويكاد يكون هذا

المثل هو الوحيد على امتداد أشعار جميل عبد الرحمن كلها (٦).

(١) سورة القصص : ١٠. (٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٩١-٩٢.

(٣) تموت العصفير، لكن تبوح، ص ١٤ (٤) انظر مثلاً : ابتسامة في زمن الدموع، ص ٤٥، ٤٥، ١٠٨، ٢٧.

(٥) تموت العصفير، لكن تبوح، ص ٤٥. (٦) ابتسامة في زمن البكاء و ٩٨.

أما الأقوال، فحظها قليل أيضاً، في مجال التضمين، ولا تلعب دوراً فنياً كبيراً بحكم ندرتها، وقد ورد معظمها في قصيدة "رسالة إلى أبي ذر" (١).

ويعد :

فإن "شعر جميل عبد الرحمن"، يعبر عن رؤية مشتركة لجيل السبعينيات، الذي أهتمته قضية الوطن والأمة، قبل همومه الخاصة والشخصية، وراح يجتهد في ذلك التعبير بما أوتي من قدرة فنية تمثلت في ذلك التنوع الخصب والمثمر في الشكل الفني، ما بين التزام بالتقاليد الموروثة، وتطور مقبول صنعتته طبيعة العصر والتراكمات المعرفية دون إخلال بالثوابت والأساسيات.

لقد جاء شعر جميل أغنية طويلة تشهق بدموع الوطن وتنوح على ما فقدته، وترجم بصدق وإخلاص ما يعتل في داخله من أحلام وآمال وطموحات.

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٨٨ وما بعدها.

حديث الورد . . حديث النار

" النار بأعراق مستعرة
 أوردت الثلج تصارت ورد
 أهداب الليل أراها تتفتح
 عن أكماع الصبح الممتدة
 " حسين علي محمد "

- 1 -

"حسين على محمد" (١٩٥٠-٠٠) ، واحدٌ من أهم شعراء السبعينيات، الذين حملوا رؤية صافية نقيّة، تنبع من فهم واعٍ لهويّة الأمة وشخصيتها، وتحركوا من خلال تصوّرٍ واثق يؤمن بقيمة الفنّ ووظيفته في مخاطبة المشاعر والأفئدة، وتجيش العواطف والأحاسيس بما يجعل المتلقّى، قارئاً أو مستمعاً، شريكاً في العمل الفني بالاستجابة والتفاعل، وليس مجرد مشاهد لا يفهم أو لا يدري ما يقال أو يُتلى أو يُقرأ.

إن "حسين على محمد" شاعرٌ ينتمي إلى الرّيف المصري، وقد ظلّ وفياً لهذا الرّيف منذ مولده وحتى اليوم، يعيش مع أهله وناسه، همومهم وآمالهم، دون استعلاء عليهم أو تنكّر لهم، فهو واحد منهم يغني أناشيدهم ويُنشّد أغانيهم، دون أن تستهويه أضواء العاصمة، أو تخلعه من جذوره، أو تجعله يبيع هويته في سوق الرقّ الفكري، الذي يشتري الباحثين عن الشهرة بأبخس الأثمان، وأرخص القيم.

ظلّ "حسين" في بلدته الصغيرة "دير بنجم" بمحافظة الشرقية، يقرأ ويدرس ويعمل ويقرض الشعر، حتى استطاع بموهبته وخبرته ومثابرته أن يفرض أدبه وإنتاجه على معظم الصحف والدوريات التي تصدر في العاصمة، وبقيّة العواصم العربية، وأن يكون واحداً من شعراء زماننا الذين يقدّمون شعراً عذباً وجميلاً، يذهب بطعم الحصرم الذي نتجرّعه - بالقوة والإرهاب - عبر الوسائط الإعلامية والأدبية، لنفّر من الطفّاة الذين ظنوا السخف الذي يقولونه أو يكتبونه شعراً وأدباً، وذهبت بهم الصلافة والغرور إلى الحد الذي تصوّروا معه أنهم أتوا بما لم يأت به الأوائل، وأنهم أحدثوا تطوراً غير مسبوقٍ وصلّ بالشعر العربي إلى ذروة لم يصل إليها أحد من الغابرين، وهيّهات أن يكون هذا الأمر صحيحاً، إذ لو كان كذلك، ما عرض عن كلامهم الناس، ولا وقفوا منه موقف "الأطرش في الزفة"، ولكن الآلة الإعلامية

الرهبة تعمل على قلب الحقائق، وتوهم بالباطل بما لا أساس له فى الواقع .
على كل ، فإن "حسين" قد نمت موهبته الشعرية من خلال دراسته النظامية
التي وصلت به إلى الحصول على درجة الدكتوراه (عام ١٩٩٠) ، وإن كنت أرى أن
ثقافته الحقيقية قد نمت وتبلورت من خلال قراءاته ومتابعاته الأدبية والثقافية خارج
"الدرس النظامي" ، فالتثقيف الذاتى - فيما أعلم - كان وراء ذلك الوعي العميق
الذى يظهر عبر قصائده وأشعاره، بأبعاد التراث الإسلامى الناصع، والواقع الراهن.
بلامحه المأساوية المتردية، والحلم الجميل بمستقبل أفضل من خلال تتبع مايجري فى
الدنيا، ولدى الآخرين من مميزات التفوق والقوة والبناء.

نحن إذن أمام شاعر يملك فضج الرؤية الحضارية على المستوى الفكرى،
حيث يلتقي الماضى والحاضر والمستقبل فى وجدانه وعقله وخياله، وهو بهذا يستطيع
إذا أنشد أن يقدم لنا شعراً ذا قيمة، وذا أصالة أيضاً، فضلاً عن "الكم" الكبير
الذى نشره وكتبه من القصائد والمسرحيات.

نشر "حسين علي محمد" مجموعة من الدواوين أو المجموعات، بعضها
بالجهد الذاتى (بطريقة الماستر)، وبعضها عبر أجهزة النشر الحكومية، وأيضاً، فإن
لديه أكثر من مسرحية ومجموعة لم تنشر، وإن كان قد نشر بعض قصائدها فى
صحف ودوريات محلية وعربية متعددة. ومن المجموعات التي نشرها بجهد الذاتى
"السقوط فى الليل" عام ١٩٧٧م، وساعده فى نشرها اتحاد الكتاب العرب
بدمشق، أيضاً نشر بجهد الذاتى مجموعته "أوراق من عام الرمادة" عام ١٩٨٠م
ضمن دورية "أصوات" التي كان يصدرها فى الشرقية مع فريق من زملائه الشعراء
والفنانين التشكيليين، وهى أسبق من الدورية الأخرى التي صدرت بالاسم نفسه
بوساطة فريق آخر فى القاهرة.

وضمن سلسلة كتاب "المواهب" التي كان يصدرها قطاع الآداب بوزارة
الثقافة نشر الشاعر ديوانه "شجرة الحلم" بمقدمة للدكتور علي عشري زايد، عام
١٩٨٠.

ومن المجموعات الأخرى المخطوطة التي لم تنشر بعد : "الرجل الذي قال"،
و"الحاجز الرمادي" .

وإلى جانب ذلك فهناك بعض الدراسات الأدبية التى نشرها الشاعر مثل
"البطل فى المسرح الشعري المعاصر"، وصدر فى القاهرة عام ١٩٩١م،

و"القرآن . . ونظرية الفن"، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٩٢، ومازال الشاعر ينشد شعراً ويكتب دراساته، ومقالاته التي تدلّ على أصالة وعيه العميق.

- 2 -

من يقرأ شعر "حسين علي محمد"، يستشعر أنه بإزاء شاعر له شخصيته المتفرّدة في الأداء الفني والرؤية الشعرية، صحيح أننا نستشعر ملامح التقليد في البدايات - وهذا أمر طبيعي - ولكن مرحلة النضج قدّمت لنا شاعراً يمتلك الأداة التي يستخدمها بتميز ليعبّر من خلالها عن رؤيته الصافية وحلمه المتميز. في البداية بدا الشاعر معجباً بمجموعة من شعراء التجديد المعاصرين أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وقد رثى السياب عند وفاته بقصيدة جيّدة، ولكن تأثره الواضح ارتبط بالشاعر صلاح عبد الصبور، ولعل ذلك يرجع إلى شهرة الأخير في مطلع حياة حسين الشعرية، وإلحاح أجهزة الإعلام آنئذ على شعره وأخباره، ومن ناحية أخرى، فلعل العامل الجغرافي كان من وراء هذا التأثير، حيث ينتمي الشاعران إلى محافظة واحدة، هي محافظة الشرقية؛ ولعل أبرز نماذج التأثير تبدو في قصيدة حسين التي عنوانها "أربع صفحات من مذكرات أبي فراس" التي نشرها في مجموعة "السقوط في الليل"، ويقول في مطلعها:

"أعودُ من بلادِ الثلجِ والضبابِ والرؤى المهوِّمةُ
وقلبي الصغيرُ وردةٌ حمراءُ
تنزُّ بالدماءِ
أعودُ

وليتني ماعدتُ يا أصحابُ
فها هي الوجوهُ معتمَةٌ

لم تبتسمْ لعودتي . . بالحبِّ والضياءِ
وها هم الصغارُ في الأركانِ نائمون . .
يحلمون أن تقومَ فوق أركانِ المدينة المهدمةِ
مدينةٌ جديدةٌ
مدينةٌ سعيدة

لا يصدّم الصغار منها منظر الدماء والأشلاء " (١)

وإذا كنّا فى هذه القصيدة نستشعر صوراً عديدة تذكّرنا بقصيدة "صاحب الوجه الكئيب" خاصة، فإن قصيدة حسين تقودنا بصفة أخص إلى قصيدة "صلاح عبد الصبور" الشهيرة، التى عنوانها "الخروج" فيها يستلهم هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة، ليعبر عن تجربة شخصية مرّ بها، ويقول فى أحد مقاطعها :

"لومتُ عشتُ ماأشاءُ فى المدينة المنيرةُ
مدينة الصُّعورِ الذى يَزْخَرُ بالأضواءُ
مدينة الرّوى التى تشربُ ضوما
هل أنتِ وهمٌ واهمٍ تقطعتُ به السُّبُلُ؟
أم أنتِ حقٌّ؟
أم أنتِ حقٌّ؟" (٢)

ولسنا هنا فى مجال المقارنة والتقويم بين الشعاعين، ولكننا نشير إلى بدايات الشاعر التى تكون عادة أقرب إلى التقليد والتأثر بالآخرين، منها إلى الاستقلال والذاتية الصرفة، وهو ما صنعه الشاعر فيما بعد، رؤية وأداة. والحديث عن رؤية الشاعر وأبعادها يقتضى مجالاً أرحب، ولكننا نشير إليه هنا باقتضاب، لنؤكد على مايمكن تسميته "بالواقعية المثالية"، حيث ينطلق الشاعر من واقعة ليطلب المثال وفق تصوّر واضح، لا غموض فيه ولا التباس ولا التواء.. وهذا الواقع الذى ينطلق منه؛ هو واقعة اليومى المعاش على المستوى الشخصى ومستوى الأمة. وإن كان مايجرى للأمة ويعصف بكيانها وحضارتها وتاريخها ومستقبلها يمثل العنصر الأغلب والأعم والأكثر أهمية: قليلةٌ هى القصائد التى تنضج بالهم الشخصى، وقليلة هى الأشعار التى تقدم لنا معالم خاصة فى حياة الشاعر تشغله أو تمنعه عن التفكير فى واقع الأمة ومأساتها؛ إنه شاعر يعيش لأمته، وينسى نفسه إلا فى حالات قليلة يمكن عدّها على الأصابع، بل إنه يوظف تجاربه الشخصية لتكون معبراً يصل إلى واقع الأمة أو صدى لواقع الأمة.

(١) السقوط فى الليل، ص ٣٦.

(٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٧.

من تجاربه الشخصية القليلة التي استأثرت بهمه الذاتي، رثاؤه لأبيه الذي فقدته وهي مريشة قصيرة محكمة يبدو فيها الرضا بالقدر والتسليم بالقضاء، مع الإحساس الحاد بالفقد:

".. وهل يَسْمَعُ الشيخُ صوتَ الرياحِ
بوادي الفناء ؟

أيا قرَسَ الموتِ أَقْبِلْ
وطرْني
ودَعْنِي هنا نائماً مُستريحاً
وَأَلْقِ عليه الرِّداءَ".

وبصفة عامة فإن التجارب الذاتية تدور غالباً حول الرثاء للأحبة والأصدقاء والشعراء الذين ارتبط بهم عاطفياً وفنياً، ومن خلالها يبث شجنه، ويومئ ضمناً إلى الهم العام الذي يؤرقه ويضنيه، والذي ينفرد بالساحة الشعرية للشاعر، ويفرض ملامحه عليها وعليه أيضاً، كما نرى في قصيدته "الحصار يليق بالشاعر" حيث يصير الشاعر "مجرد فرض في ذاكرة الطين" :

" في الشارع يقفُ السُّمسارُ
في النافذة المخبرُ
في الذاكرة بقايا النارِ
كيف تخاطبك الأشجارُ
تستوقفك الأحجارُ
يارجلَ الأقدارِ
- أنتُ مجرَّدُ فرضٍ في ذاكرةِ الطينِ
وقبرك محفورٌ في الأشعارِ".

ولعل هذه القصيدة القصيرة تجمع عناصر رؤيته في ذلك الصراع غير المتكافئ، بينه وبين قوى الشر العاتية المتمثلة في "السُّمسار" رمز الانتهازية والميكافيلية والكسب بلا تعب، والمخبر، رمز السلطة والحصار والملاحقة، ونتيجة الصراع واضحة سلفاً، حيث إنها محسومة لصالح الجبهة التي يقودها السمسار والمخبر، أما الشاعر "رجل الأقدار" فمصيره إلى القبر، وبالرغم من أن القصيدة

تومىء إلى ملامح المقاومة والوقوف ضد التيار من خلال "بقايا النار" و"الأشجار" -
وسنرى فيما بعد دلالة النار على صورة المقاومة والتطهير والأمل - فإن "الأحجار"
بكل ما ترمز إليه من صلادة وقسوة وفقدان للإحساس تعطي ملمعاً مأساوياً يكرس
الهزيمة والموت !! مما يعني واقعية الشاعر ومثاليته فى آن واحد.

وللإتصاف، فإن الشاعر على مدى تجربته الشعرية، كان الأمل يومض فى
أشعاره بالرغم من قتامة الواقع المحيط، والذي يبتدى عبر تفاصيل الحياة اليومية
والأحداث السياسية والاجتماعية، وظل يحلم بهذا الأمل إلى عهد قريب، ولكنه
فيما يبدو، وصل مؤخراً إلى درجة الاقتناع باليأس وعدم الجدوى، لأنه يرى ماحوله
ينبىء عن الهزيمة، ويتحدث عن الموت. ولا بأس أن نورد نموذجاً للأمل الذى كان
يداعب خيال الشاعر باستمرار طوال فترة غير قصيرة، ظل يحلم فيها إلى درجة
اليقين بقدوم السلام والأمان:

"لن أَضْرِبَ فى أرجاءِ الوَهْمِ الحيرانِ
سَاعودُ لداري كَرِحًا
وستُفْرِخُ أَطيارُ الحبِّ على نافذتي
وستشُدو :

عمُّ الكونِ سلامٌ وأمانٌ
عمُّ الكونِ سلامٌ وأمانٌ " (١)

وإذا كان هذا الحلم يبدو "طوباوياً" ساذجاً، ينقص ما أشرنا إليه من قبل عن
"الواقعية المثالية" لدى الشاعر، فإنه فى قصائد أخرى يتشكل وفقاً لقانون
التضحية والفداء، وهو يعلن عنه بخطابية مباشرة:

"أقفُ وأحميك من السُّفْلَةِ والأوغادِ
وأقدم عمري قرباناً
حتى ترسمَ على أوجهِ أطفالك
بسماتِ الأَعْبَادِ "

ويظلُّ الشَّعْوُ رسولاً للإيمانِ
سيفًا فى الأرزاءِ

(١) من قصيدة هموم شاعر إشبيلية العاشق.

أنزفه كل صباح ومساءً

من أجل بنيك الفقراء الشرقاء " (١١)

وفى كل الأحوال، فإن الهم العام يظل يورق الشاعر، ويحضر أمامه فى شتى المناسبات التي تجعله يحمل الأمة فى حنايا صدره، يهتف لها، ويغنى جراحاتها، ويأمل فيغدها الجميل، قد تحزينه هموم آنية، فتضيق أمامه جسور الأمل، وتسود الرؤية، ولكن الأمل يظل قائماً في أكثر من صورة يجسدها بصفة عامة إحساسه الحاد بضرورة الحركة نحو الأفضل والأثقى والأصفى.

ثمة ملمح آخر للرؤية الشعرية لدى "حسين على محمد"، يتمثل فى تجاوز الدائرة الوطنية والقومية إلى الدائرة الإسلامية، حيث يعانى المسلمون ألواناً عديدة من القهر والعسف والطرده من بلادهم، وتطهيرهم منها بعد مذابح دامية بشعة ورهيبة، وغير مسبوقه فى العصر الحديث. كما حدث فى "البوسنة والهرسك" مثلاً. والشاعر لا ينسى فى غمرة همومه مايجري هناك لإخوانه المسلمين، الذين تأمر عليهم أعداء الإنسانية، وأشرار الأرض، وخذلهم المسلمون وصمتوا على ما يحدث لهم.

فى قصيدته "أربعة مقاطع دامية" التى يهديها إلى سرايفو المحاصرة، يوجز مأساة المسلم المعاصر، الذى تتناوبه الأرزاء، ويزري به الأعداء، ويعيش حالة بؤس وانفصام لامثيل لها فى تاريخه، ولعل المقطع القرآنى فى قوله تعالى أول سورة الروم (ألم، غلبت الروم، فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيفغلبون) لتقديم المفارقة فى الواقع الإسلامى الراهن، وبدلاً من أن يكون الحكم هو "هزيمة الروم" (غلبت على البناء للمجهول)، يجعل الشاعر الحكم معكوساً (غلبت = على البناء للمعلوم)، ويسرد ما تفعله الروم (رمز الإجرام الغربى المعاصر) بالمسلمين فى سرايفو أو البوسنة والهرسك، ويكشف الشاعر المفارقة من خلال الإشارات التاريخية إلى الماضى حيث كان المسلمون يغلبون، وكانت جيوش محمد (صلى الله عليه وسلم) تحقق انتصاراتها فى كل مكان، وكان يستنجد بها كل مظلوم ومقهور وخائف:

"مشى الروم فوق جبينى هذا المساء
وداست خيولهم بالسنايك وجدة الضياء

(١١) ختام قصيدة "وشم على ذراع مصر".

وكان "صهيب" ينادي
جيوش محمد
فلم ترجع الريح حتى الصدى
وضاع النداء

وظلى محمد
فلا الأفق تعلوه راية أحمد
ولا الخيل خيل
ولا الظل ظلي " .

وعلى الرغم من اسوداد الواقع الراهن، وسوءاته، وعلى الرغم من العجز
والإحباط الذي يتبدى فى مقاطع القصيدة، فإن الشاعر فى المقطع الأخير تراوده
الآمال التي يراها بعيدة، ولكنه يتساءل عنها فى لهفة ولوعة وسخرية:

"هل تضعك الأيام للوجه الحزين؟
هل تعرف المكدوعة الحسنة

أكثر من حصائد الثرعات ؟ "

وهكذا فإن مأساة المسلم المعاصر، ليست قاصرة على إقليم بعينه، ولكنها
حالة عامة تشغل الشاعر فى سياق عام، يمثل محورا مركزيا فى بصيرة الشاعر،
وإن تعددت الملامح وزوايا الرؤية .

- 3 -

وبعينا الآن أن نتوقف لدى بعض الملامح الفنية التى اتسم بها شعر "حسين
علي محمد" ، لأن تناول هذه الملامح كافة، مسألة تحتاج إلى وقت طويل ومساحة
أكبر لا تتفق مع غاية هذه الدراسة وهى التعريف بالشاعر فى إطار أقرب إلى
التركيز والوقوف عند الأساسيات الفنية أو الشعرية فى نتاجه .

ويمكن أن نجمل الملامح الفنية عند حسين علي محمد فى توظيف الرمز،
وشكل القصيدة، ومعالجة القصة الشعرية للأطفال .

والرمز فى حالة شاعرنا يمكن أن نطرحه فى إطارين: رمز الشخصية والمكان
والحدث، ورمز اللغة .

وبالنسبة لرمز الشخصية والمكان والحدث، فقد أكثر الشاعر منه، وبخاصة

الرموز التاريخية التي تضرب في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، واتخذ منها معبراً للحديث عن الهموم العامة والخاصة، وبالرمز التاريخي صار شعر الشاعر أقرب ما يكون إلى إعادة صياغة التاريخ من خلال الواقع، أو صياغة الواقع من خلال التاريخ، وعموماً فإن المساحة التي يغطيها الرمز واسعة وعريضة وبخاصة في المراحل الشعرية الأولى، وأيضاً المعاصرة للشاعر، إن مجرد ذكر بعض الرموز أو الإشارة إليها تنبئنا عن مدى اهتمام الشاعر واحتفاله بالرمز وسيلة مهمة ورئيسة من وسائل أدائه الفني، وإليك بعض ما استطعت رصده من الرموز:

عام الرمادة - ابن زيدون - غيلان الدمشقي - بلال بن رباح - منكر ونكير - علي بن أبي طالب - ياسين وبهية - ابن الرومي - أبو فراس الحمداني - أوديب وجوكاستا - كليوباترا وأنطونيوس - معركة المنصورة وأبطالها (شجر الدر - الصالح أيوب - لويس التاسع ١٢٥٠) - عيسى الدباغ (بطل رواية السمان والخريف لنجيب محفوظ) - جلجامش - الأعراف - إلزا - أحمد عرابي - القرامطة - الروم - سندباد - القعقاع - القليس - سجاح التميمية - صهيب الرومي - إيزابيللا وفرديناندو - قرطبة وإشبيلية - عنترة وعبله - مجنون ليلى - الكعبة - الخ.

عدا الرمز الهامشي الذي يتخلل ثانياً بعض الأبيات مما يمكن أن يدخل تحت ما يعرف بالتناص أو الاقتباس، وهو ما يكشف عن اهتمام الشاعر بالرمز بوصفه وسيلة مثلى لديه، تنقل رؤيته الشعرية إلى المتلقي.

ومع ذلك فهناك من الرموز ما أجاد الشاعر في استخدامه، وعبر به تعبيراً فنياً ساطعاً، وهناك ما عبر به تعبيراً فنياً غير ساطع، لأسباب ترجع إلى طبيعة الرمز أو طبيعة الصياغة. وسوف نكتفي هنا بمثالين يوضحان مدى قدرة الشاعر وتوفيقه في استخدام الرمز أو العكس.

في قصيدته "أوراق من عام الرمادة" يستلهم الشاعر ما أصاب المسلمين في عهد الخليفة الراشد "عمر بن الخطاب" من قحط وجفاف ومحنة، ومن خلال الحدث يعبر الشاعر عن تجربة خاصة / عامة، حيث يشعر بالوحشة والخوف، وتتحطم أمانيه في العثور على مَنْ يؤنسه ويؤمنه، ويصرخ فلا يجد إلا الذئاب التي تعوي، وعام الرمادة، والصحاب الجوف، والليل اللدود، والدمع الذي يحفر نهره في الوجه المكدود.

يبدأ الشاعر قصيدته بمقطع يمتزج فيه الماضي والحاضر، والخاص بالعام في إشارة ذكية وموحية بل عامرة بالإيحاءات من خلال مفردات تشير إلى الوحدة والجوع والشوق أو الأمل:

"هذا أنا

وخدي هنا

خلفَ الجموعُ

الجوعُ يَقتُلُ ناقتي

والشوقُ يعصفُ بالضلوعُ "

ثم يقلب معاني هذا المقطع بصورة أخرى تشير ضمناً إلى الشاعر ووظيفة الكتابة، مع إحساس رومانسي عارم يحفل بالتشاؤم والأسى:

"هذا أنا

سَقَطْتُ إشاراتُ الكتابة ، والدُموعُ

سَالَتْ على وجهي ، وأوراقُ الربيع

سَقَطَتْ ، تهاوتُ ، والنَّي

ذَبَلَتْ بقلبي، تَحْتَ أَقدامِ الصَّقِيعِ "

وإحساس الوحدة، أو التفرد الذي يستشعره الشاعر، ينبىء في المقطع التالي عن وجهين، أو وجه يمكن أن نديره فيكون خاصاً مرة، أي معبراً عن تجربة شخصية، وعاماً مرة أخرى، أي يحتضن رؤية اجتماعية تلمح إلى فجيرة يعيشها المجتمع، حيث لم يبق صامداً نقياً إلا الشاعر - وما يرمز إليه - أما الساحة التي تحولت إلى فيافي وقفار، فإن الذئاب هي التي تعمرها بالعواء والوحشة والوحشية أيضاً.

"مَرَّ الصُّعَابُ

وَبَحَثْتُ عَنْهُمْ فِي الْفِيَا فِي الْقَفَارِ

وظَلَلْتُ أَصْرُخُ عَلْنِي أَجْدُ الْجَوَابُ

فَلَمْ أَجِدْ غَيْرَ الذِّئَابِ

تَعْوِي، وَلَمْ أَجِدِ الصُّعَابَ "

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا قافية "الباء" ذات الجهارة والانفجار في ختام أغلب الأشرطة بوصفها قافية ذات دلالة وتناغم مع المناخ المتوحش الذي

يستشعره فى وحدته وصموده، وصراخه أيضاً .

فى المقطع الرابع والختامى - وهو أطول المقاطع - يبدو الشاعر وكأنه يفيق من مثاليته ليجابه الواقع، الذى ينكشف عن جهامة عام الرمادة والصحاب الجوف والليل اللدود والدمع الذى يهيم، وهنا تبدو الحيرة والتخبط. فهل يرجع الشاعر عن متابعة البحث عن الطريق، ويستريح من العناء: عناء الوحدة والوحشة - أو عناء مواجهة المجتمع الذى تحول إلى ذئاب؟ أم يتابع المسيرة ويقف خلف الجموع يعرض ناقتة الجائعة للخطر وضلوعه للشوق العاصف؟

"ضَلْتُ خُطَاكَ"

يا أيها المجنون قَدْ ضَلْتُ خُطَاكَ "

انظر إلى تكرار "ضلت خطاك" مسبوقة فى المرة الثانية "بقد" - وهى للتحقيق - ليؤكد على حيرته فى واقع الذئاب الذى لا يرحم .

"وبحثتُ عن أثر الخطا

وبحثتُ عن أثر الطريق

فلم تجد أثراً هناك

عامُ الرمادة، والصحابُ الجوفُ

- والليلُ اللدودُ

هواجسُ .. والدمعُ يحفرُ نهره

فى وجهك المكدود .. هل تبغى الرجوعُ ؟ "

ولكن الحيرة تبقى قائمة، والفجيرة تظل جائمة، سواء على المستوى الشخصى أو المستوى العام، لأن الصحاب مرّوا، ولم يبق إلا الذئاب، وإن كان الشاعر يقرر أيضاً أنه لم يبق فى حوزته إلا الدموع:

"لم يبق لى غيرُ الدُموعُ

هذا أنا

وحدي هنا

خلفَ الجموعُ

الجموعُ يقتلُ ناقتي

والشوقُ يعصفُ بالضلوعُ"

وأيضاً، لنا أن نتأمل هنا "قافية العين" الذى يختتم بها بعض الأشر في

هذا المقطع، لنرى تأثيرها الموسيقي الفاجع، والذي ينبىء عن عمق الفجيعة والحسرة، وهو عمق يتساوى مع موضع خروج العين من الحلق، ودلالته الحزينة اليائسة.

لعل أوراق عام الرمادة التي قرأنا بعضها هنا؛ تنبئ عن توظيف جيد وساطع، لدلالة عام الرمادة ومعطياته في التعبير عن تجربة الشاعر تجاه لحظة حياتية أو واقع يلتحم به، ويصطلى بأحداثه وأناسه.

من ناحية أخرى فإن الشاعر يستدعي شخصية الشاعر "ابن الرومي" لي طرح من خلالها مأساة الشعراء الصادقين مع أنفسهم في كل زمان ومكان، عبر حكاية فقر ابن الرومي وجوع أولاده وعدم قدرته على الوصول إلى أبواب السلطان كي يمدحه وينال نصيباً من المال يعينه على مواجهة الحياة. وابن الرومي في ذاته شخصية معروفة على مستوى الشعر، ولكن ما يتعلق بها - على مستوى الشاعر - وقصة فقره، وطموحه إلى مديح السلطان، غير معروف لدي عامة القراء أو جمهورهم على الأقل، وهذا يضعف التواصل بين الجمهور وابن الرومي، أو بين القراء وقضية العلاقة بينه وبين السلطة، وما يستتبع هذه العلاقة من أثر اجتماعي وخلق.

ويمكن القول، إن الشاعر أخفق في تقديم "ابن الرومي" بوصفه رمزاً ناجحاً على المستوى الفني، كما كانت الصياغة للمقاطع الخمسة التي كوَّنت القصيدة "أوراق عن ابن الرومي" متساوية من ناحية الإحكام البنائي، فالمقطعان الأول والثاني جيدان، أما المقاطع الثلاثة الأخرى فليست على مستوى المقطعين الأول والثاني، فبينما نجده في المقطع الأول يقدم توطئة مقبولة بل ومشوقة لما يريد أن يطرحه من خلال ابن الرومي، نجده في المقطع الأخير يلجأ إلى تقديم نهاية غير مبررة (فنياً) وتاريخياً، فضلاً عن صوت جهير يتسم بالتقريرية والمباشرة، وهو ما ينطبق إلى حد ما على المقطعين الثالث والرابع.

ولنقرأ ما قدمه في المقطع الأول حيث يقدم توطئته التي تعتمد الحكاية والقص:

"افتح لي باباً أدخل منه
يا مولاي السلطان
أبهذي عنك الحجاب
طردوني دون الباب
ظفوني أحد السفلة

خافوا أن أفتك - حاشا - بالسلطان .

وأنا . . . ؟

علم الله

أعددت قصيدة مدح عصماء

وحلمت بأن ألقيا في حضرتكم - ذات مساء

فتنبيلوني شيئاً . .

أو ترضون عليّ . . ؟

أما المقطع الأخير، فيبدو صاحباً على هذا النحو:

"عاب أشعاري، وفي منزله

كل عار، ومخازي، وريب

أنا لا أشتم إلا أمه

فليزدني غضباً فوق غضب

مالن يُغمز في أنسابه

ويعيب الشعر من أهل الأدب ؟

ويبدو أن الشاعر لم ينتبه إلى أن قصة "ابن الرومي" كان يمكن أن تشكل في السياق الذي صنعه دلالة أخرى أكثر غنى وعمقاً، وبخاصة أنها دارت حول محور البحث عن "النوال"، ولكنه أثر فيما يبدو أن تنتهي تلك النهاية التي يعيب فيها "البطانة" أشعار ابن الرومي، وهنا يتوقف الشاعر حسين علي محمد حيث لم نستطع فهم السبب الذي يجعل السلطان - ولو من خلال الحلم - لا يجيز قصيدة عصماء " قد صيغت لآلئها من ألفي بيت " .

على كل حال، فإن الرمز الفني الساطع لدى حسين أكثر حظاً ونصيباً، من الرمز المتواضع والمتعثر .

- 4 -

يمكن القول، إن لغة "حسين علي محمد" في إطارها العام؛ أقرب إلى الرمز الشعري منها إلى لغة الخطاب العادي، فمعظم ألفاظه تنحت لنفسها دلالة تتجاوز المعنى المتداول، لتشير إلى المعنى خاص يفرضه أداء الشاعر وصياغته. ومن هنا؛ فإن "الرمز اللغوي" لديه يشكل معجماً له ملامحه وسياقاته التي يمكن تتبعها عبر قصائده، لنستخلص منها دلالات رمزية توحى بما يلح عليه الشاعر ويؤرقه .

ويمكننا أن نذكر هنا بعض الألفاظ / الرموز غزيرة الاستخدام، أو التي تشكل بعضاً من معجم الشاعر، ويستطيع الباحث لو أراد أن يغوص في حقولها الدلالية؛ فيكشف كثيراً من الرؤى والمعطيات، على أكثر من مستوى، ومنها على سبيل المثال:

الحلم - الندى - الحنين - السراب - الليل - الفجر - النور - العشق - الحب - الرحيل - السفر - الغربة - الوحدة - الموت - الحزن - الشدو - الغياب - الصمت - الجرح - القنديل - الفصول الأربعة - الخوف - الريح - الشجرة - العصفور - الغراب - الصحراء - اللؤلؤ - الغيم - القوافل - الصهيل - النسيان - الخ...]

وكل لفظة منها تأتي مفردة أو مجموعة أو مضافة أو مشتقة أو مرادفة لتتقلب - عبر القصائد - بدلالات شتى ومتعددة.

وفي هذه الوقفة القصيرة نكتفي بالدوران قليلاً في حقلي (الوردة والنار) فكل منهما تملأ حقلاً دلاليًا يضيء في أكثر من اتجاه، وقد تكررت كل منهما في عناوينه وسطوره؛ لدرجة توحى بسيطرتهما عليه، واقتحامها لشعوره، ولا شعوره أيضاً. ففي العناوين يمكن مثلاً أن تقرأ: "الرحيل على جواد النار" - عنوان مجموعة شعرية - وفي القصائد يمكن أن تقرأ أيضاً بعض الأمثلة: "العصفور وكرة النار"، و"وردة" وأيتها الوردة "وزهور بلاستيكية" و"زهرة الصبار" و"زهور جافة إلى يارا".

تتحول "الوردة" - ومرادفاتهما - في حقولها الدلالية إلى صورة "الحلم الجميل" الوديع، هذا الحلم الذي يتبدى في أكثر من صورة وأكثر من وجه - كما سنرى إن شاء الله - وكذلك "النار" التي تمثل الوجه الآخر لهذا الحل، الذي يمكن أن نسميه "الحلم المناضل" - كما فعل الدكتور (علي عشريني زاید) في مقدمته لمجموعة الشاعر "شجرة الحلم" - إنه الحلم الذي يقضى في كل الأحوال بتحطيم الواقع الظالم وإحراقه وتطهيره. فالنار مطهر فعال، لأنها لا تبقى أثراً للظلم أو التشويه!!

في مستهل قصيدة "جراح"، يقول الشاعر:

ألا يذكُرُ

كيف الوردة صارت

مُفْتَتِحًا لِلْجُرْحِ [1]

الورد غالباً مرتبط بالجراح والطعنات والآلام والإحباطات، ولعل المشابهة بين لون الورد ولون الجرح، هي التي جعلت الشاعر - في العادة - يختزل فيها ومن خلالها، كثيراً من الأحزان والصعوبات.

وفي قصيدة أخرى قصيرة تحمل اسم "وردة" يلخص الشاعر تصوره لمفهوم عام من مفاهيم الورد، يكاد يكون هو المسيطر على دلالاتها الأخرى عبر شعره. إنه يصفها في إيجاز شديد بوردة الفجر، ثم ينوع بعد ذلك أوصافها وملاحظات، ولكنها تظل في معظم الأحوال "وردة" الشاعر التي يحلم بها سواء كانت قصيدة جميلة، أو غاية يسعى إليها، أو وطنًا يتغلب على عجزه وسكونه وهزائمه. يخبرنا الشاعر بحديث وردته في أبيات أو سطور تحكمها قافية توحى بالعمق والغموض والأحزان في آن واحد:

"هي وردة" الفجر التي
ألفت مباسمها إليك
ولاتروح

ولكل كلف نبضه
ولكل فاتنة جموح
ولكل سهم برقته
ولكل لحظة جروح

وقد تكون الوردة رمزاً رومانسياً حالماً للمستقبل المنشود الذي يملأ جفاف الحياة / الصحراء، بالري بعد الظما، ويعيد الدنيا ربيعاً منتشياً بالنصر بعد عذابات الهزيمة والضباع، كما نرى في قصيدته "بقية الموال - مجموعة السقوط في الليل":

"متى يَجِيء الفارسُ المَهَابُ
على حصانه السريع
ويزرعُ الفلاةَ بالورودِ واللبلابِ
ونحباً عُمرنا ربيعاً؟"

وفي دوائر الحزن التي تحيط بالشاعر تتحوّل "الوردة" إلى علامة على

الرحيل والبعث في آن واحد، أودلالة على الموت والعزاء في الوقت نفسه؛ شريطة أن تكتسب حالة مغايرة للورد الذي نعرفه في الحديقة، وفي شعر الشاعر، فهي هنا "وردة أخرى" أو "وردة ثلجية" تنبت في الثلج، أو هي بنت الثلج، وما أكثر دلالات الثلج في الواقع وفي النفس معاً:

"هذه وردتك الأخرى !

وردتك الثلجية تعلو شاهد قبرك

تفتتح بوحاً .. وعزاء:

ماعاد القلب بصيراً

ماعاد الحب كبيراً

فابك صباحاً ..

ومساءً

وابك صباحاً ..

ومساءً ! (١)

وترتبط الوردة الثلجية - كما نرى - بعمق الأحوال الشعورية لدى الشاعر، فالقلب الذي فقد البصيرة، والحب الذي تقاماً وتصاغر حتى لم يعد له وجود؛ ينبىء عن محنة أصابت الشاعر، وجعلته يكرر الدعوة إلى البكاء صباحاً ومساءً، وتبقى "الوردة الأخرى" أو "الوردة الثلجية" شاهداً على قبر "الحلم" و"الأمل" الذي لا بد له أن يتجدد بالرغم من كل شيء!

وإذا كانت "الوردة" بصفة عامة رمزاً للنقاء والصفاء والأمن والاطمئنان والسلام، والحلم الطوباوي الرومانسي، فإنها تأتي في صورة أخرى - وما أكثر ما تأتي - دلالة على الحبيبة / الوطن، التي أصيبت بالطعنات والجراح، وأثقلت بالأحزان والآلام، وفي المقطع التالي من قصيدة "مواريث - مجموعة زهور بلاستيكية" يشير الشاعر إلى ما أصاب الوردة من طعنات وأحزان، وإن كنت لا أدري لم حدد عدد الطعنات بإحدى عشرة طعنة:

"أيتها الوردة !

في نفسك إحدى عشرة طعنة"

(١) من قصيدة زهور بلاستيكية التي تحمل عنوان مجموعة شعرية للشاعر.

وضمادان

وتلك فضاءاتك مُثْقَلَةٌ بالبحر

وبالأحزان

قولي ...

كيف اخترمتَ يمينك النسيمة والجرح؟

وفى مطولة الشاعر "ثلاثة مشاهد"، والتي يتناول فيها مأساة الواقع العربي العاجز والمحبط والذليل، نراه يستلهم مع الرمز الديني سيدنا "نوح" عليه السلام بوصفه المنقذ من الغرق، رمز الورد أو السورد، فيصير للوردة أوردة، وتتحول إلى كائن حي يتحدث إليها خير الذاكرة الصخرية، ثم تتحول مرة أخرى إلى بديل للمطر، يطر، صحراء الروح:

"ألا تمسحُ دمعَكَ يا نوحُ

ألا تُمطرني بالوردِ النَّازِفِ في بطنِ السدِّ

تبُلُّ صحراءَ الروحِ بأقطارِ يقينك ."

وتدخل الوردة في سياق التناس أو الاقتباس، بديلاً للعالم في عبارة "على ابن أبي طالب" رضى الله عنه - المشهورة: "يادنيا غرّى غيري"، وكأن الشاعر يتوهمها مقبلة عليه، ولكنها في الواقع تتمنع وتتأبى وتراوغ، والشاعر أيضاً يراوغها بحثاً عنها، أو عن الحلم الضائع:

"ياوردة .. غرّى غيري

أخلعُ ثوبك من ذاكرتي الناسية

هلمى .. تحجبك الشمسُ نهاراً

تشرقُ أعمدة التذكار عشيّاً

"ألقى في تاهوت الأجداد حنيني ..."

وتتحول الوردة أو الورد في نهاية القصيدة - مرة أخرى - إلى رديف

للجنون ينذر بالويل في الواقع العربي الملىء بالفوضى والجنون:

"ياويلي !

أتساقطُ

ورداً وجنوناً

في فوضى الصحراء العربية

وثنايا الوهم ٠٠١

إن الوردية تتحول في ثنايا النسيج الشعري إلى كائن حي، له وجوده الفاعل بإيحاءاته ودلالاته، وينطلق ونطق بكثير مما يريد الشاعر أن يقوله شعراً، ويمكن أن نجد نظائر عديدة للوردية في السياق الشعري الفاعل، مثل الزهرة والترجس واللباب والفل وبقايا الأنواع المنسوبة إلى عالم الوردية والورد.

وتشكل "الوردية" في منعطف آخر، مزيجاً مع "النار"، لتنتج ثنائية الحلم الهامس مع الحلم المناضل، أو الحلم الأول الذي يقود إلى الحلم الثاني، الذي يود الشاعر أن يصبح حقيقة، هاهو في قصيدته الأولى من "تجليات الواقف في العراء"، التي يهديها إلى الشاعر الراحل "محمد العلاتي"، يتوجه إليه بالخطاب، وقد واجه بعد رحيله منذ ست عشرة سنة، نوعاً من الجحود والنكران، والسطو أيضاً:

أَغْلَقَ عَيْنِيكَ ثَانِيَةً
أُيْهَا الْمَسْكُونُ يَوْجَعُ النَّارِ غَيْرَ الْمُقْدَسَةِ

وردة الفوضى

فالأغوال التي دُعِرَتْ منها قصائدك

ما زالت تعريضُ في الساحة

بصُحبة الشعابين والدَّهْبَةِ . . .

وهكذا يبدو مزيج "وردة الفوضى" و"جوع النار"؛ محكوماً عليه بالموت أو الرجوع إلى القبر: "أغلق عينيك ثانية" فالأعداء كثيرون، والقتلة أكثر [الحدأة، الأغوال، الشعابين، الدَّهْبَةِ . . إلخ].

ويأخذ مزيج الوردية والنار بعداً آخر، فبالرغم من صخبه وعنفوانه، فإنه يعطينا إحساساً يقينياً بالأمل، وانبلاج الصبح، وعن طريق ما يعرف في بلاغتنا القديمة بالمقابلة والمطابقة، أو ما يعرف الآن بالمفارقة، فإن الشاعر يجمع بين صورتين للنار والوردية (النار المستعرة بالأعراق - الأوردة الثلجية التي صارت وردة) ويقدم من خلال مفارقة أخرى (أهداب الليل - أكماس الصبح) معالم الأمل الذي يحلم به ويناضل من أجله:

"النارُ بأعراقي مُسْتَعْرَةٌ
أوردتي الثلجية صارت وردةً
أهدابُ الليل أراها تتفتحُ

عن أكمام الصُّبحِ الممتدَّة... (١)

وفي المقطع السادس من القصيدة السابقة والذي جعل عنواته (عرس الكلمات) تنفرد النارُ بالحلم المناضل، وتصير الكلمة ناراً، ويشير الشاعر إلى الدور الذي كانت تلعبه في الماضي كلماته - ويقصد شعره طبعاً - لتغيير الواقع، وترطيب جهامته بالنسبة للناس، وبخاصة الفقراء، ثم يوازن بين بعض كلامه الآن حيث صار هشيمًا لا قيمة له، وبعض كلامه الآن حيث هو نار محرقة مطهرة، تقوم بدورها في وضوح لالبس فيه، ويؤكد ذلك التكرار الذي تبدأ به السطور الثلاثة الأولى:

كلماتي كانت زَادَ الْفُقَرَاءُ
كلماتي كانت تَبْعَ الْمَاءِ الدَّارِقِ فِي الصُّحْرَاءِ
كلماتي كانت مِنْذُ زَمَانٍ
أَمَّا الْآنَ ... ؟

فبعضُ كلامي صارَ هَشِيمًا تذرُوهُ الرِّيحُ
والبعضُ الآخرُ .. صارَ النَّارَ

في القصيدة المدورة "فيلم عربي"، مقطع بعنوان "النار/ النار"، تبدو فيه النار مصنعةً ينضج الأفكار والأجساد، ويعدّها لمواجهة الواقع، ولكن ماتفعله النار يذهب بدداً، وتنهبه الشعالب من شتى أنحاء الأرض، وتبدو النار هنا قريناً للأمل المحبط أو الحلم الضائع أوردينا للاستلاب والقهر، يتساءل الشاعر في بداية المقطع:

"لماذا كلُّ هَذَا الرُّعْبِ ؟ والجَسَدُ الذي في النار أنضجناه،
تأكله الشعالبُ من فِجاجِ الأرضِ ، تَنْهَشُ حَدَّاهُ في الرُّوحِ الْوَاحَا
من الصُّخْبِ الذي عشناه أحقاباً ...".

ويكشف الشاعر ملامح هذا الجسد الذي يعبر عن نصرٍ شامخ (عشناه) أشعاراً من قبل، فيما يشبه بكاء الماضي، ولكنه يستخدم الجسد (طفلة في النار) مرةً أخرى، آملاً أن تقوم النار بدورها في الإنضاج والإثمار:

"في نِشانِ نصرٍ شامخٍ (عشناه) أشعاراً، تركنا طفلةً في
النَّارِ تُنضِجُهَا سَمُومُ الْعَصْفِ وَالْفَسَقُ الْمُحَنَّمِ في خِضَابِ الرَّمْلِ

(١) المقطع الثالث من "شجرة الحلم".

والقيمان:

هيا يا جياغ القلب !

على كل، فالنار هنا تظل هي المنضجة للأمل / الحلم، بالرغم من الغيبوبة التي (عشناها) الآن في نصر كذوب (مُتَنَاه) من قبل:

"هذي قبضة مرفوعة بعلامة النصر الذي (مُتَنَاه) فوق الحائط المهدوم..." .

ويستخدم الشاعر "النار" منذ مرحلة شعرية مبكرة، بمعنى التطهير والإنضاج لتحقيق الحلم المناضل، ففي قصيدته "العصفور وكرة النار"، تأتي النار مقابلاً للعصفور لتحقيق التوازن والتكامل بين الحلم الجميل المأمول، والحلم المناضل الواقعي، فالعصفور رمز الأول، والنار هي رمز الثاني، وكلاهما - كما سبقت الإشارة - يكمل الآخر، ويدعمه ليتحقق على أرض الواقع.

"مع نسمات الفجر أراني أوكدُ ثانية في تفريدة عصفور
دحرج كرة النار على أودية الأحزان " .

إن كرة النار هي المطهر الذي يأتي على الأحزان والآلام، ويصنع عالماً جديداً ويحقق الحلم المأمول.

في لفظة "اللهيب" رديف "النار" نجد المضمون ذاته الذي يحمل معنى التطهير، والقيام بدور المزيل للحزن الأزلي، والصدأ الذي يترسب على القلوب والصدور، حيث يتحقق الحلم الذي يرجوه الشاعر ويأمله:

"ونعلم أننا ولدنا

وأن الصدور

ربيعٌ .. ونورٌ

وأن اللهيبَ يمورُ

ويقضي على حزننا الأزلي

ويأكل كل الصدأ

فتولد فوق الشفاء

- ابتسامة شعب صبر " .

ولا ريب أن الحلم باللهيب أو النار لتطهير الواقع هو حلم عام، على المستوى الذاتي والقومي والإيماني، يبحث عنه الشعراء مع آخرين، ينتظرون ولادة

"ابتسامة" فوق شفاه الشعب الصابر، وهنا يتأكد أن "النار" رمز لمعنى كبير، يحقق للشاعر والأمة، الأمل والنصر والحرية.

- 5 -

إذا كان الشاعر قد استخدم الرمز الذي ينسجم مع رؤيته تاريخياً ولغوياً، فإنه دعم هذا الاستخدام بالشكل الشعري الذي يتيح له الفرصة الأفضل للتعبير عن هذه الرؤية. وبصفة عامة يمكن القول إن الشاعر اتكأ على الموسيقى السريعة الأقرب إلى الدفقات الشعورية المتلاحقة، والتغمات الراقصة التي ما تكون غالباً - وباللمفارقة - فى ساحة الموت أو الوحدة أو الإحباط أو القهر! وهى موسيقى تقوم عادة على بحرین صافيين: "المتدارك" و"المتقارب" وفيهما ما فيهما من تدافع أو تدفق نغمى يتناغم مع حالین الفرح والحزن، وإن كانت رؤية الشاعر بصفة عامة تشير من الشجن والأسى أكثر مما تشير من المرح والبهجة، ونادراً ما نجد الشاعر يعبر إلى موسيقى البحور المركبة؛ بسبب إلحاح رؤيته الشعرية على التعامل مع الواقع الممتلئ بالجراح والآلام والأحزان، ولعله لهذا السبب أيضاً تفاوتت قصائده طولاً وقصراً، وإن كانت عموماً أميل إلى الإيجاز والتركيز، ومحاولة أن تكون القصيدة دفقة شعورية واحدة، تحمل رؤية الشاعر وهمومه، ومن ثم تعددت صور القصيدة أو الشكل الشعري لديه. فهناك القصيدة التقليدية، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة المدورة، وهناك أيضاً ما يسمى بـ"قصيدة النثر"، فضلاً عن محاولاته في مجال المسرح الشعري، وشعر الأطفال.

وتكاد تكون القصيدة التقليدية (العمودية المقفاة) نادرة، ولم أجد فيما لدى من إنتاجه غير قصيدة واحدة قصيرة، لا تتجاوز خمسة أبيات بعنوان "شتاء على القلب":

أَشْرَعُ أَمَامِي بَابَ الْفَتْحِ لَا النَّدَمِ
فَاَفْتَحْ ذِرَاعِيكَ وَاحْضَنْ بَوَّاحَ مُنْهَزِمِ
فَأَوْرِقِ الْجُرُخَ فِي بُسْوَابَةِ الْحُلُمِ
لَعَلَّ صَمْتِي مَشْتَأَقٌ إِلَى النِّغَمِ
لَسَمِعَ الْقَلْبَ مُوسِيقًا مِنَ الْقِمَمِ

أَقْبِلْ عَلَى دَرِينَا، إِنِّي إِلَيْكَ ظَمِي
الَلَّيْلُ فِي جُرْحِي الْمَرُورُ بَعْضُ شَذَى
الَلَّيْلُ وَالْآهُ فِي نَبْضِي قَدْ امْتَزَجَا
حَدِّقْ بِشَوْقِكَ، أَمْطَرْنِي بِفَيْضِ نَدَى
يَا أَيُّهَا النَّبْعُ، يَا ذَكَرَ الرُّسَايِضِ أَعْدُ

ولعل بداية الشاعر من خلال شعر التفعيلة، هي التي وجهته بحكم الإلف إلى الإنشاد من خلال تفعيلاته التي تطول سطورها أحياناً، بل أوتتطور في بعض القصائد إلى ما يسمى التدوير، أو القصيدة المدورة، وهي عبارة عن فقرات شعرية طويلة، تتكون من عدد كبير من التفعيلات قد يصل أو يتجاوز ثلاثين تفعيلة في الفقرة الواحدة، والفقرة الشعرية في هذه الحالة تعد بمثابة البيت أو السطر الشعري، وهناك عدد واضح الحضور من القصائد المدورة سواء في مجموعات المبكرة أو الجديدة، منها على سبيل المثال: "العصفور وكرة النار"، في مجموعته "من أوراق عام الرمادة"، و"الأميرة تنتصر" في مجموعته "شجرة الحلم"، ولماذا تظل العصفير تشدو؟" في مجموعته "السقوط في الليل"، و"جراح" في مجموعته "تجليات الواقف في العراء" وفيلم عربي، "محاولة للنسيان" و"السرا الأعظم" و"خمس صفحات من كراسة المجنون" في مجموعته "زهور بلاستيكية"، وقد أشرنا من قبل إلى بعض النماذج، ونورد هنا نموذجاً آخر يكشف أكثر، كيف تتتابع التفعيلات لتشكّل الفقرة الشعرية - بدلاً عن البيت - دفقة شعورية متناغمة (بالرغم من كثرة عدد التفعيلات وعدد الجمل أيضاً). يقول في قصيدة "محاولة للنسيان":

"لماذا تناديك هذي السفوح بخضرتها؟ وبهذي الفلول الأليفة، كانت تسوق تراباً فيرتجّ منا الفؤاد. طيور أبابيل تسقط أحجارها، وأفيال صنعاء تعرك أسوارها، ووردتك النار تفرغ كأساً؟".

ويقول في أحد مقاطع قصيدة "الأميرة تنتصر" الذي تطول تفعيلاته بصورة ملحوظة، معبراً عن لحظة الصدام مع الصليبيين في المنصورة؛ بينما جسد الصالح أيوب مسجّى، وشجر الدر تدير المعركة:

"أولادك يامصر الحرة يأتون، وإنني مبتهل في السحر إلى الله، وأحمل سيفي كي أدفع عنك الأعداء، وهذا شجر النيل الأسمر يتحرك ويقا تل أعداءك. هذي ذرأت ترابك نار وبراكين تحمصم في الميدان، وهذا صوت الحافر يخلع أفئدة الصلبان، وأنا معتكفون على حبك يامصر، نصلي لله، وفي القلب القرآن (أهذا قصر الصالح نجم الدين... فهياً ندخل ملكة الريح، ونبعث في الجسد الميت روحاً، نحفر فوق نوافذه الصامته - الليلة - هذا الفرح - النصر - الدرة ١).

والتدوير له مزالقه الفنية التي توقع في النثرية بصفة خاصة ما لم يكن

الشاعر واعياً لطبيعة التدوير بوصفه وسيلة متناغمة مع الرؤية الشعرية المتدفقة، وقد لاحظ الدكتور "علي عشريني زايد" في مقدمته لمجموعة الشاعر "شجرة الحلم"، أن قصائده سلمت من المزالق إلى حد كبير "وإن كان الشاعر لم يسلم تماماً من الوقوع في مزالق النثرية وعدم الانضباط التي يقود إليها استخدام هذا الأسلوب" (١).

وقد لاحظ الدكتور "عز الدين إسماعيل" أنه قد تحقق من خلال عملية التدوير في الشعر مزية كان من الصعب من قبل تحقيقها، وهي ألا يرتبط الجرس الصوتي للكلمات بإيقاع الوزن، دون إلغاء لهذا الإيقاع.

وعلى هذا الأساس - كما يقول - فإن كل تدوير تنتفي منه هذه الوظيفة، حين تقوم كل عبارة فيه، أوبعض هذه العبارات مستقلة إيقاعياً ومعنوياً . . ومن ثم يفقد التدوير مبرره الفني (١).

أي إن الكاتب يرى أن تكون الفقرات شحنات نفسية ومعنوية، تتكامل العبارات في تقديمها للكاتب، فإذا استقلت عبارة إيقاعياً أو معنوياً عن الأخرى فقدَ التدوير معناه.

وبالنسبة لشاعرنا "حسين علي محمد"؛ فإن التدوير كان وعاءً مناسباً لتدفقه الشعري والشعوري معاً، وإن كان تحقيق شرط الدكتور "عز الدين إسماعيل" بالنسبة لترابط الإيقاع بالمعنى، لم يتحقق تماماً، وهو ما أشرنا إليه قبل قليل من خلال كلام الدكتور علي عشريني زايد.

وسوف نلاحظ بصفة عامة أن الشاعر يحرص على نوع من التقفية بالنسبة لسطوره أو فقراته الشعرية - مما يتضح في كثير من النماذج التي قدّمناها سلفاً - وهو ما يعني احتفاء الشاعر بالإيقاع بالرغم من ميله إلى التجريب فيما أسماه بقصيدة "النشر"، فقدوته الموسيقية وسيطرته على الإيقاع (وزناً وقافية) تؤهله للاستغناء عن هذا اللون الذي ابتدعه بعض الشعراء لغايات غير أدبية، فالقصيدة النثرية المزعومة، لا تمثل إلا حالة تعبيرية نثرية مغايرة تماماً للشعر الذي يعتمد على الإيقاع أولاً وآخراً، فلا شعر بدون إيقاع، وقد سبق لأدباء عديدين - لعل أبرزهم الرافعي "يرحمه الله" - كتابة هذا اللون من النشر الذي يعتمد على الصورة والخيال

(١) ص ٢٥ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط ٣ ، ص ٤٣١ .

والتكثيف، بصورة جيدة وراقية، دون أن يدعوا أنه قصيدة نثرية، أو نشر شعري، ولأئني لا أريد أن أخوض كثيراً في الجدل حول هذه المسألة، فسأكتفي بتقديم نموذج من هذا اللون الذي كتبه الشاعر تحت مسمى القصيدة النثرية، وهاهو مقطع مما كتبه تحت عنوان "أحمد زلط" يقول فيه مشيراً إلى رحلته للعمل في اليمن :

"يَمْسَحُ نَظَارَتَهُ الطَّيْبَةَ

استعداداً لسهرة شجية

مع محمد حسين هيكل ومحمد زغلول سلام

والسنهوتي وصابر عبد الدايم

ومحمد عبد الحليم عبد الله

قبل أن يُلقَى بالكتب إلى عُبابِ النهر

ويعانقُ الصَّحراءَ العَرَبِيَّةَ

متتبِعاً آثارَ بَلْقَيْسٍ ! " .

وواضح أن هذا النص وغيره أيضاً يشد الشاعر إلى طبيعته الأصيلة، بالرغم من محاولته الاتفلات من الإيقاع، ليقُلّد من كتبوا قصيدة النثر، فهناك ما يمكن وزنه، فضلاً عن إنه يكتب كلامه على هيئة الشعر، مما يؤكد أن تلك المحاولة في كتابة القصيدة النثرية، ماهي إلا نزوة سيقلع عنها في يوم قريب، لأن طبيعته الأصيلة - وهي الشعر - أقوى في كل الأحوال من محاولات الهبوط إلى قاع النثرية .

- 6 -

ثمة ظاهرة شعرية جديدة نباركها ونؤيدها، وندعو إليها، وهي الكتابة الشعرية للأطفال، فمنذ المحاولات القديمة لأحمد شوقي ومحمد الهراوي وبعض الشعراء في مصر والدول العربية، لم يكتب المعاصرون شعراً للأطفال إلا قليلاً، ومع الإغراق في الضبابية والإلغاز الذي سقط فيه فريق من شعراء السبعينيات في مصر والعالم العربي، فإن الكتابة الشعرية للأطفال تصبح حدثاً مهماً ينبغي الحفاوة به، حتى لو كانت قيمته الشعرية متواضعة، أملاً في تنميته وازدهاره وتفوقه، وبخاصة أن أدب الأطفال العربي يعاني عموماً من فقر دم حاد، لأسباب لا مجال للخوض فيها هنا .

يحبسب لشعراء السبعينيات أن أحدهم وهو "أحمد زرزور"، قد فاز بجائزة تشجيعية حول أشعاره للأطفال، وإن كنت للأسف لم أطلع على هذه التجربة، كذلك فهناك من أطلعنى على بعض تجاربه التي لم تنشر فى هذا المجال، مثل الشاعر "أحمد فضل شبلول"، أما شاعرنا "حسين علي محمد" فقد أعد مجموعة قصصية شعرية للأطفال بعنوان "من مذكرات فيل مفرور" تضم ست قصص أو حواريات شعرية، تحمل قيماً خلقية نبيلة، وأداءً فنياً ناضجاً.

وأتصور أن اتجاه شعرائنا نحو أدب الأطفال، سوف يسهم فى حل معضلات فنية عديدة، لعل أبرزها الخروج من دائرة الغموض والإبهام التي تحتاج بتيارها وعواصفها كثيراً من النماذج الشعرية التي تطرح فى الساحة "للكتاب"، كذلك أتصور أن هذا الاتجاه سيخرج بالشعراء أنفسهم من دائرة الرتابة والتكرار، والتي حوّلت الكثير من النماذج الشعرية (وخاصة ما يأتي منها فى إطار الشعر الحر) إلى قصائد تقليدية، يمكن الاستغناء بوحدة عن مائة، لتشابهها وغطيتها. أيضاً، فإن التوجه إلى أدب الأطفال سيثري التجربة الشعرية العربية المعاصرة عامة، وتجربة أدب الطفل خاصة.

وفى إيجاز يمكن أن نجد فى تجربة "حسين علي محمد"، الشعرية للأطفال خصوصيةً وثناءً واضحين، فقد اتجه الشاعر إلى مجال القص أو الحكى، وهو أساس أدب الأطفال عموماً، لأن القصة أو الحكاية هى المجال الذي يعشقه الأطفال ويحبونه على تفاوت أسنانهم وأعمارهم، ولذا فإن الشعر حين يأتي مرتكزاً على القصة أو الحكاية يتسلل إلى أعماقهم ومشاعرهم، ويجذبهم للتفاعل مع النص والعيش معه، على العكس من الوصف الخارجي لبعض التجارب التي لا تقوم على القص أو الحكى، ولعلنا نتذكر أن قصائد "شوقي" للأطفال كانت تعتمد على "الحدوته"، مما جعل الأطفال - بل والكبار - يتناغمون معها ويتفاعلون.

يقدم "حسين علي محمد" مجموعة من القصص التي تستدعي التاريخ الحقيقي أو الأسطورة، ومن النوع الأول القصة الأولى "مذكرات فيل مفرور"، وتتحدث عن قصة "أبرهة الأشرم" الذي حاول هدم الكعبة بعد أن حاول أن يقيم لنفسه كعبة فى اليمن تحج إليها العرب وسماها "القليس"، أما النوع الثانى فمعظمه يركز على أساطير هندية، تدعو إلى قيم الخير والحق والعدل. وأسلوب الشاعر فى قصصه سهل وبسيط، ويعتمد على ألفاظ قريبة المنال،

بعيدة عن المجاز-غالبًا-ولا تجنح إلى مزالق الكلمات ذات المعاني المتعددة . وفي كل الأحوال، فقد استخدم الشاعر نظام البحر التفعيلي الحر لينطلق في قصته وحكاياته، على سجيته، ويوصل مفاهيمه إلى الأطفال، ولناخذ مثالاً من "مذكرات فيل مغرور"، بعد هزيمة "أبرهة الأشرم" وأفياله، وعدم قدرته على هدم الكعبة :

"أَبْصِرْ "عَبْدَ الْمَطْلَبِ " وَجِبْهَتُهُ تَرْتَفِعُ
إِلَى عَلَيَاءِ سَمَاءِ

يضحك جَدلاً مسروراً :

قد جاء الطفلُ محمدُ

نوراً يرتفع إلى آفاقِ الجوزاءِ

ينحاز إلى الضُعَفَاءِ .. الْفُقَرَاءِ "

وربما كانت قصص الأساطير، أفضل إحكاماً من الناحية الفنية لدى الشاعر، ويقل فيها الإلحاح على مخاطبة الكبار الذي تفرضه العادة والإلف، ولعل قصة "الطفل الأخضر" من أفضل قصصه الشعرية، لبساطتها من ناحية، وإحكامها الفني من ناحية أخرى، وهي تحكي قصة طفل يتيم فقير، يتصف بالأمانة، يسمع الساحر "دندش" عن أمانته فيختبرها، وينجح محمود، فيكافئه الساحر :

"أنت أمينٌ يا محمودُ

وسأعطيكَ هَذَا بَيْتَ

خُذْ هَذَا الْخَاتَمَ يا محمودُ

سيساعدك كثيراً في المستقبل "

وترمد عين السلطان، وتعمى، ويقول الطبيب إن شفاء العين في زهرة شجرة القشدة في قمة جبل "عبقر"، ولا يستطيع أحد أن يصل إليها، ويسمع محمود القصة، فيصر على تحقيق طلب السلطان، ويستخدم الخاتم الذي أهداه له دندش، ويعود بعد جهد بالملوب، فيشفى السلطان ويقول لعائلته:

"محمودٌ" ولدٌ طيبٌ

وشجاع

ينتى "ترجس" معجبة به

سأزوجها - لو يروغها - له "

وتبدو الغاية من القصة أكبر من المكافأة التي حصل عليها محمود من

الملك بالزواج من ابنته وتولي السلطة من بعده، إنها تكمن في الوعي بقيمة العمل والجهد والمبادرة، وهو مايفصح عنه الحوار التالي بين الساحر دندش ومحمود بعد نجاح الأخير في الحصول على زهرة "شجر القشدة" التي شفى بسببها السلطان:

"دندش: أنتَ شجاع ، وجرىءٌ وهَبُّورٌ

محمود: لولا خائتُكَ الذهبىُّ

ماكنت وصلتُ

لقمة (عقبر)

دندش: الخاتم لايفعل شيئاً ياولدى

أنتَ شجاعٌ

وسأحكى قصتك لمن ألقاه."

وهكذا يملك الشاعر مفاتيح الخطاب الشعرى للأطفال فى لغة شفافة وبسيطة من خلال الحكى والقص ويستلهم فى كل الأحوال نماذج تراثية ملائمة وشائقة.

ولعلنا فى هذه المناسبة نأمل أن يتوجه الشعراء إلى تراثنا الإسلامى ليأخذوا من قصصه وحكاياته ما يلائم أطفالنا قصصاً ومسرحيات وحواريات، فى أغزر هذا التراث، وما أكثر مايمتلئ به معينه الذى لاينضب ولايجف.

* * *

وبعد:

فهذه الرحلة السريعة والخطافة مع شعر "حسين على محمد"، تنبئ عن شاعرية شاعر ناضج ومتمكن، يملك لغة الشعر بأبعادها الفنية المتنوعة، ويملك أيضاً، الرؤية الشعرية المنتمية إلى الأمة الإسلامية بتراثها المضىء، وحاضرها المضطرم، ومستقبلها المنشود.

حديث الخيل .. حديث السيف

أحببتي
إن أجدبت حقولنا في ذلك العام ..
ففي غد ثمارها السيوف
فأقبلني .. وكبري .. وزلزلني الختوف
فإنما الموت هو المهانه
صابر عبد الدايم "

يمثل الشاعر 'صابر عبد الدايم يونس' (١٩٤٨ - . .) نمطاً خاصاً بين زملائه من شعراء السبعينيات في مصر، بحكم تكوينه الثقافي والإنساني، فقد نشأ أزهرياً، أوترى بالأزهر الشريف منذ صباه حتى حصل على أعلى درجة علمية أزهريّة، وهي درجة "الأستاذية"، حيث مازال يعمل إلى الآن أستاذاً بكلية اللغة العربية بجامعة الأهر (فرع الزقازيق).

لقد ولدَ صابر لأسرة ريفيّة كثيرة العدد بالقرب من الزقازيق، فشب ونما وترعرع على حبّ الأرض والفلاحة، مما أوجد شبهاً بينه وبين الشاعر الراحل "محمود حسن إسماعيل"، مع الفارق، في العزف للفلاح وهمومه وأشجانه، والانتماء للأرض مهما كانت قسوة الظروف والأحداث، والتحرك بقيم الريف وأصالته في تعامله، وسلوكه ورؤيته، مما نرى له انعكاسات واضحة في شعره وكتابات، وهذه القيم الريفية مستمدة في حقيقتها من قيم الإسلام الرفيعة التي ثماها التعليم الأزهري، وأكدها في نفسيّة الشاعر ووجدانه وسلوكه، منذ كان طالباً بالمعهد الديني بالزقازيق حتى تخرّج في كلية اللغة العربية عام ١٩٧٢، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد عام ١٩٨١، وصار "أستاذاً" عام ١٩٩٠.

وقراءة شعر "صابر" تنبئ عن وعي عميقٍ بالثقافة العربية الإسلامية في مجالاتها المختلفة، وإدراك متقدّم لجوانب النضارة والازدهار في عناصرها، وأيضاً فهم جيد للامح الذبول والتردى التي طرأت عليها وأزرت بها، وهو ما يجعلنا نصف الشاعر - إذا جاز ذلك - بالأزهري المتفتّح الواعي، الذي يعدّ امتداداً للسلف الصالح من الأزهريين الذين كانوا على موعدةٍ مع واجبهم الإسلامي تجاه العقيدة والوطن، ولم ينكفئوا على ذواتهم سعياً لغايات تافهة، أو حرصاً على مغانم رخيصة.

وأحسب أن العنصر السلبي لديه يكمن في عدم الاطلاع الواسع على الثقافة الغربية، وآدابها المختلفة، وأقول "الاطلاع الواسع"، لأن الشاعر قد اطلع بالتأكيد على نماذج عديدة، ولكنها فيما يبدو لي، ليست بالغزارة التي يُفترض أن تكون قد تحقّقت لديه، أولدى نظرائه من شعراء السبعينيات، ولعل ذلك يرجع إلى

انشغاله الأكاديمي بقضايا أدبية وثقافية تدور في الإطار العربي بصورة أساسية .
لأرب أن "الاطلاع الواسع" على الثقافة الغربية، عنصر "مهم للشاعر المعاصر، يوسع مداركه، ويصهر طاقاته، ويعطيه بُعداً أرحب في الرؤية والتعبير، باستثمار الصالح وتجاوز ما لا يتفق والهوية هنا وهناك، ولأن "صابر" شاعر موهوب، فقد كان يحتاج إلى تأصيل هذا الجانب بصورة أعمق وأشمل .

وبالرغم من ذلك، فقد منحته موهبته الشعرية فرصة الفوز في العديد من المسابقات الأدبية التي أقامتها بعض الجهات الأدبية والهيئات الثقافية، وبخاصة في مطالع شبابه وتفتح موهبته، وعلى سبيل المثال، فقد فاز بالجائزة الأولى على مستوى الجمهورية في المسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢، والمسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام ١٩٨٣ .

وبالإضافة إلى هذا الاعتراف الرسمي، فقد أصدر الشاعر مجموعات شعرية متميزة، شهدت على تطوره الفني ونضجه الفكري، وتضم المجموعات: "نبضات قلبي" بالاشتراك مع "عبد العزيز عبد الدايم" عام ١٩٦٩، و"المسافر في سنبلات الزمن" عام ١٩٨٣، و"الحلم والسفر والتحول" عام ١٩٨٣ (ضمن سلسلة كتاب "المواهب" التي كان يصدرها قطاع الأدب بوزارة الثقافة)، و"الرايا وزهرة النار" عام ١٩٨٨، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وللشاعر تحت الطبع أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة، منها "العناق في موسم العودة" و"مدائن الفجر" ومسرحية شعرية بعنوان "جهاد ونصر" . أو النبوة "لم أطلع عليها .

وهذا الإنتاج الشعري الغزير دفع باحثاً إلى دراسة شعره في كتاب بعنوان "أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم" (١)، وهو كتاب جيد بصفة عامة؛ وإن كان صاحبه لم يعترف بما كتبه الشاعر في إطار الشعر الحر، وأهمله في دراسته، بل دعا الشاعر ضمناً إلى الإقلاع عنه (٢) .

وقد عبر الشاعر في مجال الدراسة الأدبية عن ثراء لغوي واضح، ظهر في العديد من الدراسات التي نشرها، في الدوريات أو الكتب، ونذكر منها "الشعر الأموي في ظل السياسة والعقيدة" (القاهرة ١٩٨٣) . و"مقالات وبحوث في الأدب المعاصر" (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣)، محمود حسن إسماعيل بين الأصالة و

(١) د . صادق حبيب ، دار الأرقم ، الزقازيق ، ١٩٩٢ .

(٢) انظر : ص ١٤٠ وما بعدها .

المعاصرة (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤)، "الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق" (دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٠)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩).

وفى كل الأحوال، فإن الشاعر الأزهرى امتلك الأدوات الفنية التي أهلتها ليكون ابناً شرعياً لعصره، وعنصراً فعالاً يعبر تعبيراً جيداً عن هموم أمته ووطنه، على النحو الذي سنرى بعض مظاهره فى الفقرات التالية، من خلال تصور إسلامى ناضج ومتكامل.

-2-

يختلف "صابر عبد الدايم" عن معظم أقرانه من شعراء السبعينيات، فى كونه أكثرهم نظماً للشعر العمودي إلى جانب الشعر الحر، وهو يملك نفساً شعرياً طويلاً؛ يجعله قادراً على تقديم قصائد طويلة ذات صبغة ملحمية تؤكد إمكاناته الفنية وسيطرته على أدواته الشعرية.

ويتراوح شعره العمودي بين الحضور الشعري المعاصر، وبين التقليد الموروث الذي لا يضيف جديداً، ففي قصيدته "الفارس والشمس" يبدو "صابر" أقرب إلى الحضور الشعري المعاصر بمعطياته الخصبة، ودلالاته الثرية، حيث يصفّر الحلم مع الواقع، من خلال الرمز، ليعبر عن عذابات الجيل وأشواقه إلى الانطلاق والحرية وأبواب الأمل؛ وهو ما يكثف التعبير عنه فى المقطع الأخير من القصيدة :

"فالشَّمْسُ هواها الدَّفءُ السَّارِى فى الأعماقِ

وهواها الحُلُمُ المَقْبَلُ فى زمنِ الأشواقِ

وهواها النُّورُ الباسِمُ فى الأحداقِ

وهواها القلبُ الضَّاحِكُ فى الآفاقِ

يغمرُ كلَّ رياضِ الحبِّ بلحنٍ دَفَّاقِ

يَسْرِى فى الأفقِ بعيداً عن ذلِّ الأطواقِ !! (١)

ويمكن أن نرى هذه الصياغة المجددة فى قصائد عديدة مثل: الطريق، والأزهر والطوفان، والجبل، فى مجموعة "المربا وزهرة النار"، و"كلمات على طريق الحرية، والعرس والدموع، وثلاث أغنيات للشرع" فى مجموعة "المسافر وسنبلات الزمن"،

(١) المربا وزهرة النار، ص ١٠٣ وما بعدها.

و"ملاح من تاريخ شجرة" في مجموعته "الحلم والسفر والتحول".

بيد أن هناك بعض القصائد العمودية التي لم ترق إلى مستوى القصائد السابقة، بل إنها تذكرنا ببعض القصائد الرومانسية العربية في الأربعينيات والخمسينيات، وبخاصة قصائد "صالح جودت"، ولعل ذلك يتضح في قصائد المرحلة الأولى، والتي كان فيها الشاعر أكثر انبهاراً بالأجيال السابقة، ولعل قصيدته "الظمان" من أبرز الأمثلة على ذلك، وفيها يقول:

لماذا بعينيك أفقُ الشرود	وخطوك في قيده يتعثرُ
أكلَ الزوارق فيك تغني	وأنت بكلّ الموانئ تكفرُ ؟
أترحل لكن بلاغايةٍ	وأنتَ لكلّ النهايات معبر
أتظماً والأفق منك ارتوى	ووجه الليالي بفيضك أخضرُ
أجبنني، فإنّ الرياح يقلبي	تشبّ العواصف والأفق أغبرُ
وأبصر خلف جفونك سرّاً	بكلّ التفاسير والظن يسخرُ (١)

والشاعر في كل الأحوال يسيطر على أدواته الموسيقية، ونادراً ما نعثر بخطأ عروضي، يرجع عادة إلى المرحلة الأولى التي كانت تتبلور فيها موهبته، وقد أحصى مؤلف "أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم" مجموعة من هذه الأخطاء وكلها من مجموعته المشتركة "نبضات قلبين" التي كانت أول ما أصدره الشاعر مع آخر (٢).

وفي مجال القافية، فهو حريص عليها غالباً حتى في شعره الحر أو شعر التفعيلة، وتطرد لديه بطريقة تلقائية ومستمرة التزاماً بما فرضته "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" من ضرورة التقفية في شعر التفعيلة والتزامها بطريقة هندسية تناظرية، وفق ما يقتضيه السياق.

وتبدو قافية "القاف" و"الياء" أكثر شيوعاً في شعر الشكّلين لدى الشاعر، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الرؤية الشعرية التي تقتضي عادة نوعاً من الجهارة والحدة والشحن التوجداني تعبيراً عن قضايا تخص الأمة وواقعها المتردّي، وهو ما يفرض على الشاعر أحياناً نوعاً من التحريض أو التفجّع أو الفخر بالماضي أو الذي كان.

(١) الحلم والسفر والتحول، ص ٢٢.

(٢) راجع ص ١٤٢، ١٤٣.

ولكن أفق الموسيقى لدى الشاعر يتسع ليشمل التركيب والبناء أو المعمار الشعري، مما سنرى بعض ملامحه فيما سيأتى عند تناول النصوص بأذنه تعالى .
وبصفة عامة، فإن الشعر الحر لدى الشاعر يبدو أكثر توفيقاً وعمقاً، في التعبير عن إرادة الأمة وآلامها وآمالها، بحكم ما يمنحه له الرمز التاريخي خاصة، من فرصة الحركة الفنية الطليقة، والقادرة على تناول الرؤية من جوانبها العديدة والمتنوعة .

ثم إنه استطاع على النحو الذي سيأتى أن يتخذ من المعجم اللغوي بعض الألفاظ / الرموز التي وظفها بمهارة ليعبر عن رؤيته وأمانيه، وربما كان استخدامه للخيل ومرادفاتها، والسفر ومرادفاته من أبرز هذه الرموز، حيث صارت الخيل، رمزاً للإرادة الظاهرة لدى الأمة، مواجهةً للتحدي، وتحقيقاً للحلم والإرادة، اعتماداً على النفس والذات. أما السفر، فهو رمز الرحلة في عمق التاريخ وثنائيا الواقع وآفاق المستقبل لاكتشاف الذات الجماعية للأمة، وفهم ما يجري ويجري وسيجري، عبر الأحداث والوقائع والآمال .

وقد أنيانا الشاعر من خلال الشعر الحر، وتحديداً من خلال قصيدة افتتح بها مجموعتيه الشعريتين "المسافر في سبلات الزمن" و"الحلم والسفر والتحول"، ورؤيته، أو قل "مفتاح رؤيته" التي تنسحب على معظم شعره أو كل شعره، ففي أبياتها خلاصة التجربة التي مرّ بها الشاعر وجيله من مرارة ومعاناة وسخرية ومواجهة للمجهول ويحث عن الناقع المفيد، وقد اتخذ الشاعر من اسمه "شفرة" تبرز التكوين العام للهوية الحضارية للأمة :

"اسمى : صابر

عمري : سنوات الصبار جهلتُ بدايتها

أو حتى كيف تسافر . . ."

ولا تخفى دلالة الصبر ومجانسته مع الصبار الذي هو رمز المرارة والمعاناة وتحمل الجذب والعطش، والبقاء وحيداً في بقاء القفر والوحشة، وامتداد الزمن من الماضي إلى المستقبل، دون تحديد بداية أو نهاية (سنوات الصبار)، لقد جعل نفسه رمزاً للوطن الذي عاش مرارة الصبر ومعاناة الصبار في آن واحد، منذ زمان بعيد .
يأتى بعدئذ تعريف الشاعر ببلده ومهنته وهواياته متسقاً مع تعريفه باسمه وعمره، بل إفراناً طبيعياً لها :

"بلدى :مصر- القرية - والموأل الساخر

والمهنة: شاعر

وهواياتي: فكّ الأحجية وهدم الأسوار

والبحث عن الخصب المتوارى خلف

الأمطار

والتنقيب بصحراء النفس عن الآبار

وقراءة ماخلف الأعين من أسرار "

والهواية أو الهوايات هنا معادل لرسالة الشاعر تجاه بلده وأمته، وهي كما نرى رسالة إيجابية، ولا تستسلم للواقع، ولكنها تطمح إلى تغييره واستثماره بالبحث والتنقيب والقراءة. إنها رسالة نبيلة لاتعرف المراوغة أو المداهنة أو الإمتاع والموانسة، ولكنها تستهدف الكشف عن الأعماق، والمخبوء وراء الأقنعة، والحجب [الخصب - التوارى- الآبار- الأسرار]، لأن هذا هو ما يعني الشاعر، ويعني جيله الذي أحتناه الجذب والمحل والألغاز.

وهذا المفتاح يكشف لنا أن الشاعر على اتصال مع واقع الأمة أكثر من أى شىء آخر، بل أكثر من قضاياها الخاصة والذاتية، وأن رؤيته تدور فى فلك الهم العام مع تعدد ملامحه وجوانبه، ولعل هذا المفتاح يقودنا إلى ما يركز عليه الشاعر فى رؤيته من عنصرين مهمين، أولهما هو المواجهة والتحدى من خلال الخيل ومرادفاتها، وثانيهما البحث عن تفسير للواقع على ضوء الماضي والحلم بالمستقبل الجميل، وهو ما رمز إليه بالسفر ومرادفاته.

-3-

كانت الخيل، وما زالت، ذات حضور ظافر فى المخيلة الشعبية والقومية والإسلامية، وهى رمز للإرادة التي لاتعرف الاستسلام ولا الاستحزاء، وما أكثر ما تحدثت الأمة فى شعرها وأدبها وتاريخها عن الكرو الفرّ تعبيراً عن الانتصارات والهزائم، وكانت الأدبيات الجاهلية تعدّ الخيل "حصون الرجال" وتطالب بصيانتها، وتخصّ على إطالة الرماح، لأنها "قرون الخيل" (راجع مثلاً وصيّة حصن بن بدر الفزاري لأبنائه حين حضرته الوفاة).

ولا ريب أن العصر الذي عاشه شاعرنا السيعيني وحيله كان عصر فرّ فى

معظمه، لم يعرف الكرّ إلا قليلاً، ولم تتح فيه الفرصة للتعبير الكامل عن إرادة الأمة في ميدان القتال، ولهذا ألحّت على الشاعر صورة الخيل والفرسان في أكثر من موضع، وأكثر من صورة، لعله كان يهدف من وراء ذلك - ربما لاشعورياً - إلى التعبير عن الرغبة الدفينة - بل المعلنة - للأمة، في استرداد إرادتها، وتحدي ظالمها، والطغاة الذين حوّلوا إلى قصعة الأمم ومعرة الدول بعد تاريخ كان حافلاً بالإقدام والكور والفتح.

وفد مرّت بنا من قبل الإشارة إلى قصيدة "الفارس والشمس"، التي تسعى من خلال الرمز إلى تكريس الحلم الظافر بالوصول إلى الشمس (رمز الضوء والوهج والدفء والسلام والأمن...)، وتجعل "الفارس يركب ألف جوادٍ للشمس"، فهنا الحلم بالفارس، والخيل الألف أمر طبيعي في زمن الهزائم والعار، وبخاصة حين يربطه الشاعر - في إشارة ذكية - بالحاضر والآتي والأمس:

"الفارس يركب ألف جواد للشمس
يحضن نجمات الحب... يغازلها بالجرّ وبالهمس
ويداعب غيمات الشوق بتذكّار الحاضر والآتي والأمس
ويطير... يطير يُغَنّي أحلام العرس... (١)

ولعل التعبير بالفعل المتكرر "ويطير... يطير" يكشف لنا الإلحاح على ضرورة وجود "الفارس" أو "الخيال" كما يسمّيه الناس، من أجل "العرس" بكل ما يعنيه من فرح وامتزاج وعناق وإخصاب، وبالرغم من أن الشاعر يرصد كثيراً من المعوقات، والمصدّات التي تمنع من الحركة والانطلاق "الشمس حوالها السور منيع... ومنيع"، فإنه يحدوه الأمل في عبور الأسوار بالجواد الذي يسمّيه "جواد الحب" من خلال مباراة حاسمة يملك الاستعداد لها بالإرادة والقلب المشبوب والمثابرة:

لكن جواد الحب سيعبر سور الحرمان الذهبي،
لن يرهب حجم السور ولن يحذر إيذاء اللهب
فلديه إرادة قلب مشبوب لم يشب
ولديه معاول إحساس مجنون الغضب
ولديه الريح يسابقها من غير كلالٍ أو نصيفلتتحطم ياسور
الحرمان الذهبي (٢).

(١) المرايا وزهرة النار، ص ١٠١.

(٢) المرايا وزهرة النار، ص ١٠٢ وما بعدها.

والمعنى ذاته يتكرر بشكل آخر، فى قصيدة "التائه" التي يتناول فيها الشاعر المأساة الفلسطينية، وإن كانت المناسبة هنا تعبيراً عن الانكسار، فنرى أشلاء الجياد تركض فى دم الشاعر، وهى صورة جديدة ومبتكرة وعميقة تتناغم مع صورة التاريخ الذي يفرق فى دمه أيضاً، وعناده أو إصراره الذي تحترق غاباته فى دمه كذلك :

"فى دمي يفرق تاريخ بلادي !

فى دمي تحرق غابات عنادي

فى دمي تركض أشلاء جيادى " (١) .

لقد تحوكت الجياد إلى أشلاء تركض فى دم الشاعر، مما يعني أن كل شىء بالرغم من الهزيمة المريرة لن يكون على مايرام بالنسبة للعدو، بل يوحى بأن هذه الأشلاء الراكضة يمكن أن تتخلق من جديد، وتصير خيولاً تعبر سور الهزيمة والمذلة، بل إن الشاعر بالفعل يؤكد على ذلك حين يرى الفلسطيني عائداً فوق جواد البرق إلى بلاده من الظلمة والضياء والنفي يبنى مستقبله ويصنع مصيره:

"عائدٌ"

.. فوق جواد البرق فى ضوء الرعود

عائدٌ... أصنع تاريخي

وأهدى ولدي الضائع عمرة

عائدٌ..

أكتسح الليل ..

وأبني للعَد التائه فجرة " (٢) .

وكما يقول لنا هذا المقطع، فإن عودة الفارس فوق "جواد البرق" تمثل حالة الكَرَّ بعودها وتفجرها واكتساحها لما يقابلها. وهذه العودة المؤكدة فى منظور الشاعر ، تأتى تعبيراً عن الحلم الجميل الذى يبرز فى زمن الانكسار راكباً الخيل، تعويضاً بل تحريضاً فى واقع متهرىء، أصيب بالعجز والإخفاق !

بيد أن "الخيل" الاريخية، تبدو فى سياق السعير عند "صابر" أكثر واقعية، وأكثر ملاءمة فنية، وبخاصة حين توتبط بفارسان حقيقيين، قاموا بدورهم البطولى، حتى لو كانت نهايتهم دامية وحزينة، كما نرى بالنسبة لعبد الله بن الزبير:

(١) المرايا وزهرة النار، ص ٦٥ .

(٢) المرايا وزهرة النار، ص ٤٩، ٥٠ .

سل فرس ابن العوام يحمم . . .

ماسقت قدمي ظلي

في الوثب وراء عدوي لولاها" (١) .

والفرس هنا كرامة لافرة، وتأمل قوله "ماسقت قدمي ظلي" كناية عن نفيه للفرار، حيث يكون الظل وراء الهارب، ولكنه يكون أمام الكرار المقدام، إنها فرس مقنعة فنياً، لأنها ارتبطت بحقيقة تاريخية، ولم ترتبط بحلم، قد يتحقق أولاً يتحقق، فضلاً عن الإيحاء الذي نستشفه من وصف الفرس بالحممة والوثب مما يعني استنفاراً كاملاً للإرادة والتحدى .

وتبدو الخيل في كل الأحوال رمزاً للخصوبة والازدهار والأمان، بالرغم مما يقتضيه التعامل بها ومعها من جهد وتضحيات وتحديات، تأمل قوله:

"وفي موسم العودة الخصب يشرق فينا عناق الخيول" (٢) .

إن معاناة الخيول هنا، وكما وردت في القصيدة، تأتي تعبيراً عن التصالح مع الحبيبة / الوطن، عندما تتخلى هذه عن حالة "اللاسلم واللاحرب"، أو ترفض الاستسلام للإحباط والإخفاق، فتكون عودتها للحبيب / الشاعر إرهاباً يبدأ الكفاح من جديد "وعناق الخيول" في موسم العودة الخصب .

ثم إن الخيل في صورة أخرى لدى الشاعر، هي الحل لتحقيق المجد، وسحق الطفاة، وبخاصة حين يمتطيها المؤمنون، إنها تتحول في هذه الحال إلى خيل مجنحة، تتجاوز بقية الخيول التي لدى الآخرين، وتشبه اليراق الذي يمتطيه رسول الوحي "جبريل" عليه السلام، فيقطع به المسافات الطويلة، ويقهر به الزمن البطيء .

إنها باختصار خيل تنتسب إلى ماهو إلهي، لاهو دنيوي، لأنها خيل يصنعها الإيمان:

"أغرقت كل الجبال الشم خيلي

امتطاها المؤمنون

رفرفت أجنحة الخيل على وجهي ففاضت ثورة الطوفان

هبت نسمة الله وغاص المجاهدون" (٣) .

(١) المسافر في سبلات الزمن ، ص ٤٩ . أسماء: الثورة والعتاء والتحدى، ص ٢٧ .

(١) المسافر في سبلات الزمن، ص ٤٩ .

(٣) المسافر في سبلات الزمن ، ص ٥ .

وما يؤكد انتساب الخيل إلى ماهو إلهى لا ماهو دينوى، ذلك المعجم الذي وردت من خلاله، حيث ذكرتنا بقصة نوح والطوفان، ورموزها المعروفة: الفرق، الجبال، الطوفان، غاض الماء . . . إنها تشبه سفينة نوح عليه السلام التي أنقذت الإيمان من الكفر، بل إنها أنقذت الإيمان وسحقت الكفر، أوهبت "نسمة الله منتصرة ظافرة، و"غاص الجاحدون" واندحروا مقهورين .

و"الخيّل" المنتمية إلى الله، تمثل فى عصر الشاعر، المنقذ من الخداع وغسيل المخ، والبطولات الكلامية التي سادت هذا العصر، وجعلت الثقة في "الفعل" أمراً يكاد يكون معدوماً، فعندما يتحدث عن قوافل الإيمان التي حاكت من الإصرار ثوباً وارتدته، يرى أنها حطمت عواصف الزمان والمكان وأن التاريخ ينحني لها إجلالاً لألتها - أيضاً - حطمت "مدائن الكلام":

"وينحني التاريخ أمام من مشى بها من الفرسان
ففي قوبهم نمت حدائق السلام
وحطموا مدائن الكلام

تعانقوا وحولهم بضوي عبير الانتصار" (١).

وبالرغم من الثرية التي غلقت هذه السطور، وقللت من قيمتها الفنية، فإن "الفرسان" أو "الخيالة" قد "فعلوا" ولم يكتفوا "بالقول"، كما هي الحال السائدة في واقعنا، وهو ما جعلهم يتعانقون فرحين بالانتصار، وكأن الشاعر يهجو الواقع ضمناً، ويقدم مفارقة لفرسان القتال، وفرسان الكلام .
إن "الخيّل" و"الخيالة"، رمز للمعنى الذي افتقدته الأمة: في أزمنة الهزيمة والعار، وهو ما سنراه لاحقاً إن شاء الله، متعانقاً بقوة مع "السفر" أو رحلة البحث عن الهوية والمصير .

-4-

يأتي السفر في أشعار "صابر عبد الدايم" رمزاً لحالة البحث عن الهوية، وتعبيراً عن مفارقة واقع إلى واقع آخر، وقد يكون رديفاً للموت والرحلة والإبحار، وكلها - كما ترى - إقلاع من مكان إلى مكان، ومن حالة إلى حالة، لكنه في كل الأحوال يظل سعيًا مشكورًا للبحث والاكتشاف عن سرّ الجلاء والعناء، واستشراقاً للمستقبل المجهول .

وقد ورد السفر بلفظه ومعناه في عنواني مجموعتين شعريتين 'الحلم والسـ
والتحول' و'المسافر في سنبلات الزمن'، كما حملت بعض القصائد عناوين توحى
بالسفر والرحيل أو تشير إليهما صراحةً، قافلة الغرباء، التائه، أسئلة تبحث عن
المرفأ، العناق في موسم العودة، من فتوحات الغربة، المنفى داخل الوطن،
المسافر... الخ.

ولعل قصيدة "المسافر في سنبلات الزمن"، خير تعبير عن السفر إلى
الهوية، بحثاً عنها واكتشافاً لها، وتقديماً للاحها المضيئة، والبحث والكشف
والتقديم ليست هدفاً في حد ذاتها بقدر ما هي دعوة دائمة لاستلهاام الهوية، أو
الإعلان عنها مرة أخرى في الواقع المتردي للخروج منه وتجاوزه وصناعة الغد الجديد
المضيء، والقصيدة تبدو كأنها مقطع واحد بالرغم من طولها، يحكي "مونولوجاً"
داخلياً يبدأ بالفعل "كان" مضافاً إلى ضمير المتكلم، تنعطف عليه في الأغلب،
أفعال ماضية "تصوغ رؤية ناضجة لأتضح مافي الماضي، ومن خلال تصوير حي
يتكافأ مع حيوية هذا الماضي ونضارته:

"كنتُ وحدي والتواريخ وأمشاج الليالي
في ظلام الرحم الكوني تنمو وتشكل
كنتُ وحدي ويعرش الله آفاقي تظلل
واندلاع السر من جوفي كان الصرخة الأولى لتقل

العنفوان

كان في البدء وما زال ترويه الدماء
ظلت أسقية ذاتي وأنا سر البقاء
راحلاً عنه لألقاه وأحيى في بواديه النقاء
وتفتحت بعينه زهوراً ونبوءات
... وأمطاراً وجنات إباء [(١)]

وكما نرى فإن السفر أو الرحلة إلى الماضي تعطي المفارقة المثيرة بين ماكان،
وماهو كائن، ومن خلال الرحلة يعطينا الشاعر مواصفات الهوية الحقيقية للأمة أو
المسلم الحقيقي الذي لم يعرف الهزيمة والهوان والعار، كما يعرفها المسلم المعاصر.
وبالرغم من تواضع المسلم في الماضي، فقد كان عزيزاً وظافراً "كنت وحدي" -

(١) "المسافر في سنبلات الزمن"، ص ٥.

وتأمل تكرارها مرة مع التاريخ ومرة مع ظل العرش، ثم تأمل "اندلاع السر" الذي كان صرخة العنفوان والقوة. إن الشاعر يركز ملامح الهوية المفقودة في الاتهامات بما هو إلهي، لأنه يقود إلى الإقدام والكر والفتح، مما ألح عليه الشاعر من قبل فسي أحاديثه عن الخيل، بالإضافة إلى ما يذكره هنا في سياق البحث عن هوية، حيث يشير قائلاً بعد السطور الشعرية السابقة:

"أغرقت كل الجبال الشم خيلي "

إن ملامح الهوية كامنة في ذلك السر الذي يقوم على الجسارة والإقدام، ويزايل الخوف والتردد، والذي كان في البدء - وما زال - ترويه الدماء، ثم يشير إلى طبيعة السر واستمراره لينبهنا إلى ملمح ضروري فيه وهو "طالما أسقيه ذاتي وأنا سر البقاء"، ولأريب أن هذا السر الموصول بعرش الله يجعل التضحية بالدماء أو الذات هي الأساس للقوة أو لطفل العنفوان، وتأمل قول الشاعر "طالما أسقيه ذاتي" تعبيراً عن استمرار التضحية واتصالها، وكأنه يقول إن سبب التردده انقطاع التضحية وتوقفها، وهو ما يلح عليه الشعر في بقية القصيدة، من خلال اسم الفاعل، ولذلك دلالة في الإشارة إلى الجادة بالفعل والعمل، حيث يتكرر اسم الفاعل كثيراً معباً بعناصر الحركة والنشاط: راحلاً، طائراً، صاعداً، هابطاً، ملقياً، ناصباً، بانياً، مانحاً، ساقياً، فاتحاً، مفرقاً، واهباً، عائداً... الخ - وكأنه يقول لنا مرة أخرى إن صمتكم عن "الفعل" هو سر المحنة التي تحيونها، وإن كان في الوقت ذاته يقدم الأمل من خلال إصراره على أن "يكون" كما "كان"، ليتجاوز زمن العقم والشر:

"هكذا كنت.."

... ومازلت سحاباً وحدائق

صاعداً في سنبلات الزمن الناخر أصلاب التكاثر

هابطاً تحت الجذور السالبات الأرض أحلام البراة

راحلاً في الصخر تحدوني الجساره

ملقياً في قبضة النيران ذاتي

فأذا النيران في ذاتي اشتها ووصاءه

ناصباً عرس السموات بقاع البحر في خصب المواسم

بانياً كل الحضرات التي فوق ضلوعي

شيدت كبرى الملاحم (١).

ولأريب أيضاً، أن الشاعر ليس من أولئك المفتونين بالماضي لذاته فحسب، بل لأنه من أولئك الذين يرون الماضي المضي، ويستلهمونه لصناعة المستقبل الأكثر إضاءة، إنه استلهم إيجابى بعد أن وضع يده على السر الذي جعل الماضي مضيئاً، أو هو السر الذي يفك مغاليق الهوية الضائعة في متاهات الأحزان والهزائم والتردي، ولذا نجد رحلة الشاعر أو سفره بحثاً عن الهوية وفك رموزها مصحوباً في الغالب بالأمل وبالحديث عن "الخيل" رمز القوة والعنفوان والظفر، والتضحية المستمرة:

"وأنا أعلو وأعلو فوق سنى

لاينال الزمنُ الفاتكُ منى

فهو بعضي وأنا الكلُّ الذي يغفلُ عنى

كلما جدت يدنٍ ولدت لي ألف دنٍ

والمقازاتُ تناجيني وخيلي لم تخني (٢).

وتبدو في الأبيات السابقة ملامح الإحساس الصوفي الذي يعبر عن نفسه عادةً بالمزيد من الوفاء للمحسوب والتضحية من أجله، من خلال صياغة محكمة، وموسيقى متنامية رهيفة، لا تقتصر على القافية التي تؤكد الانتماء للهوية، والاعتداد بالذات فحسب، وإنما تتعداها إلى الاستفادة بال تكرار (أعلو وأعلو - دنٍ وألف دنٍ) والمطابقة بين بعض وكل، والتناغم بين المفردات في نسيج شفاف ومؤثر، يعبر عن رغبة في الجهاد والإقدام (والمقازات تناجيني وخيلي لم تخني).

وإذا كان الشاعر يتألق عادةً عند التعبير عن "السفر" الذي يبحث فيه عن الهوية، فإن هذا التألق قد لا يطرد بالمستوى ذاته، حين يكون تعبيره عن "السفر" بحثاً عما هو شخصي أوداتي، وإن كان يقدم لنا أحياناً بعض العناصر الفنية الطازجة والمميزة. ففي قصيدته "المسافر" التي يرثي فيها صديقاً له، يقدم لنا الشاعر تصويراً حياً لصديقه الراحل أو المسافر يستقي عناصره من البيئة الريفية الصافية والنقية، حيث يعطيه وجه النيل حين يتسم، وسماحة الأجداد الطيبين، وشموخ الهرم الأكبر، ونقاء القطن، وندى الياسمين، وشعاع البدر، وصفاً لأعضائه

(١) المسافر في سبلات الزمن، ص ٦.

(٢) السابق، ص ٧.

وملامحه، أماروجه فيشبهها بسلة قمح تهب الأمن للتائهين:

باسماً كان كوجه النيل سمحا كالجدود الطيبين
فارغ القد كمثل الهرم الأكبر وضاء الجبين
يده أنقى من القطن وأندى من عطور الياسمين
قلبه مثل شعاع البدر، فيأض بهالات الحنين
روحه سلة قمح تهب الأمن لكل التائهين.

بيد أن المهم في هذه القصيدة، هو التعامل مع السفر بوصفه رديفاً للموت
والحياة معاً، والإبحار إلى عالم الأحياء الظالمين وهاهو الشاعر يجعل أيام صديقه
مسافرة في زمن صعب وليس الصديق هو الذي يسافر:

سافرت أياماً والدرب قاس وضنين
زاده كان العائتي في زمان العاثرين
وأمانيه حقول من صحاب واعدين

.....

مبحراً في زمن الحب لقوم ظالمين ! (١) .

والشاعر يضعنا أمام نوعين من السفر، سفر الراحل وإبحاره، بالرغم من
الصعوبة والمرض، إلى الحياة معانقاً، يحمل الأمانى التى تشبه الحقول (تأمل
الصورة الريفية المبتكرة)، ثم سفره - رغماً عنه - إلى الموت بعد أن ذوى عمره،
وبعد أن أدار القوم ظهره له - في مشهد مؤثراً بل ساخر، حيث التقطوا ثماره
التاضجة وعرضوها للمبيع:

لم يصدوا الريح عن أغصانه وهى تضع!
شاهدوه .. العمر يذوى وهو نهب الصقيع
فأداروا ظهورهم، وهو مع الداء صريع!
فتح العينين لم يشهد سوى ظل الربيع
سقطت أوراقه تحت خطا الليل المريع

نضجت أثماره .. فالتقطوها عرضة للجميع! (٢) .

وإذا كنا أمام حالة من السفر المركب، الذي يحمل مزيجاً من اللوعة والأسى

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٥١ . (٢) السابق، ص ٥٢ .

والسخرية المريرة، فإن الشاعر استخدم السفر، بمعنى الموت وحده، وبالطبع لابد أن يكون الجو مأساوياً، وسيكون مأساوياً فاجعاً حين نعلم أنه الموت يحدث لوالد الشاعر الراحل يوم زفاف أحد أبنائه وشقيق الشاعر، ولعل الأبيات التالية توضح مدى المأساة التي يحدثها السفر / الموت حين يسأل أطفال الشاعر - أحفاد الراحل - عن موعد عودته من السوق:

وسافرت حيث اللارجوع مخلد
وسافرت والأطفال تسأل في أسى
لقد غاب عنا ما عهدنا غيابه
فهل برؤك الموت الذي منه تنفر
متى الجد يألئى من السوق يحضر
وقد عادنا شوقاً لخلواه مسكراً (١).

وبالرغم من أن كلمة (الارجوع) تبدو ناشزة عن السياق لتركيبها العصري المنحوت وفقاً للغة الصحافة، فإن الأبيات تحمل دلالة أعمق على قسوة الموت من خلال الحديث عن السفر والغياب.

بيد أن السفر يأتي قريناً للحياة والصمود والمقاومة، ودليلاً يهدي الحيارى والضالين، وهامى "قافلة الغرباء" يقودها "محمد صلى الله عليه وسلم تسافر في الزمان والمكان، لتكون الخطوات ضياء فوق الأرض، والكلمات آفاقاً للشرفاء، وبهذه الكلمات وتلك الخطوات يهتدي الشعراء الحقيقيون، وأولهم شاعرنا "صابر عبد الدايم" الذي يسافر إلى محمد صلى الله عليه وسلم، ليلهمه سر الوجد، وطبيعة المهمة:

"والشاعر عندك يامن جئت بملتك السمحاء
حطابٌ يحملُ فأساً في الصحراء
يجري فيها الأنهار وينسج للعربان كساءً
والشاعرُ سلطانُ
يحملُ فوق الظهر إلى الأطفال غذاءً
سيفٌ مسلولٌ في وجه الأعداء
يورق بالأمل الوضاء
لا يحرقه الجمر الملقى فوق الأنداء" (٣).

(١) السابق، ص ٥٢.

(٢) المسافر في سبلات الزمن، ص ٩٢.

(٣) المسافر في سبلات الزمن، ص ٢٦.

وإذا كان السفر في الصور السابقة يبدو رمزاً بسيطاً، وأقرب إلى الإدراك والفهم، فإن السفر يتحول إلى رمز أعظم، أو أعقده إذا شئت تعبيراً آخر، نفى قصيدته الطويلة "الحلم والسفر والتحول" يأخذ السفر بُعداً أو أبعاداً شتى، تتداخل في الماضي والحاضر، بين البحث عن ملامح الهوية، والتمرد على الواقع، وإعلان الثورة على كل ماهور قائم، فالشاعر يحس بالحصار، والنفى، والحرمان من ظلال الحبيبة / الوطن، ومن حصاد ثمارها، ومن الاستفادة بخيراتها، لذا نرى الشاعر يبدو مرهقاً يدور في دوامة تكاد تجعل الرؤية غائمة أو غامضة، ولكن قليلاً من الصبر في استكشافها يجعلها حاضرة في ذهن، وإن كان ذلك - للأسف - قد أوقع الشاعر في نشرية باردة لا تتسق مع حرارة الغضب والثورة التي تحفل بها الرؤية.

فالشاعر في المقطع الأول (الحلم) يبدو كأنه سيحضر العالم بين يديه، (وكم بحصادك الموعود قد جعلت ليالي التي ذبحت على الدرب)، ولكنه يُصاب بالإحباط:

"ومرت يا حبيبة عمري المهدي

فصول العام والأثمار لم تكبر" (٦١).

وفي المقطع الثاني (السفر) يعبر الشاعر عن إحباطه بصورة أكثر عمقاً وتعقيداً حيث يزداد الإحباط قسوة، ولكن الأمل ينبعث فجأة:

"وعشش داخلي زمن المخاوف يا معذبتى

ومد ظلالة السأم

وآه منه .. ياكم كنت أرهبه .. وكم حاولت أقصيه

ولكن فجأة أحسست أفق الانبعاث بداخلي يمتد ..

.. كي تمحي ملامحك التي ذابت سرياً في لياليه ... (٢).

ولكن هذا الأمل لا يلبث أن يتبدد، ويحل مكانه الدوار، والمجهول (٣)، وهنا

تكون الثورة والقلق، فيحرق الشاعر دفاتره في لهيب صراعه المحموم، ويكون "السفر" قريناً للرفض والثورة.

(١) الحلم والسفر والتحول، ص ٣٢.

(٢) السابق، ص ٣٣.

(٣) السابق، ٣٣، ٣٤.

"خلعتُ ملابسي من بعد ذاكرتي
وسافرتُ

نقضتُ الماضي المختل ثم رقصتُ عريانا
وفي قلب السنين البكر عبر موانع الأيام والأسفار أبحرتُ
وعبر جزائر المجهول غامرتُ... (١١).

وتتذبذب مشاعر الشاعر بين مدّ وجزر، وتغيم الرؤية، وتحترق السفائن، ولم
يبق بينه وبين الواقع إلا خيط العنكبوت يشدهُ للحلم والدنيا الطفولية "وهيهات
الرجوع!!"

ويظل "السفر" رمزاً عميقاً ومعقّداً للانطلاق من جهامة الواقع وقسوته
ومرادفاً للهرب أيضاً، وإن كان الشاعر في نهاية المطاف وفي ختام المقطع الثالث،
يخبرنا دون أسباب أنه سيعود إلى حبيبته / الوطن، بعد رحلة العذاب والضنى:

رغم مسافة الزمن التي امتدت بلا لقيا
وأنستني لياليك

بصورتك الجديدة يا حبيبة جرحي الأكبر
سأتيك / سأتيك / سأتيك" (٢).

ويبدو أن الشاعر فيما بعد قد تخلى عن هذا الرمز العميق المعقّد، ليعود
مرة أخرى إلى البساطة التي تغنى عن التعقيد في أحدث دواوينه "المرايا وزهرة
النار"، الذي يحمل عنوان القصيدة الأولى فيه، حيث يعود "السفر" رمزاً للبحث
والاكتشاف، والتساؤل عن سرّ السقوط / سقوط الحبيبة / الوطن في جبّ الضياع
والهزيمة والخوف، ويتردّد السفر ومرادفاته، ومعوقاته أيضاً، بصورة أجمل وأغنى :

"مراياك... ما عدتُ أبصر فيها نجوم ارتحالي!

وما عادَ فيها يسافرُ برقُ اشتعالي !!

فكيف تكسرتُ في ناظرياً؟

وكيف انطفأت على ساعدياً ؟

وكيف تجمدت في خطواتي ؟

وكيف تبعثرت في خطواتي ؟

(٢) السابق، ص ٣٣، ٣٤.

(١١) السابق ، ٤٠.

وكنّا على فرس الشعر نرحل . . نعبّر فوق جسور

البراءة . .

.. ندخلُ في صدرِ هذا الزمانِ ..

ننقبُ عن يورةٍ للحنانِ

فكيف سقطتِ ؟

وكيف تواريت خلف الجبال " (١) .

هذا التساؤل أو السفر في أعماق السقوط، لا يتوقف ولا ينتهي عند حدّ،

ولكنه يمتدّ في صيغ شتى تحملُ أملاً أو حلمًا بالنهوض والشرق:

"فهل تشرقين على أنفسي من طرازٍ جديدٍ ؟

وتسقينهم سرّاً هذا الرحيل العنيدُ ؟ " (٢) .

ويبدو أنّ طول الرحلة أو السفر جعل الشاعر يحسّ أن هناك من يرى في

ذلك هروباً أو سلبيةً أو ابتعاداً عن الحبيبة / الوطن، ولكن إحساس الشاعر،

يستعلي على تلك الرؤية، بل يثبت أن السفر "غيره"، و"مقاومةٌ" لمن يستولى على

الحبيبة ويستلبها ويطلق فيها صقور الهزيمة، والخوف ويفتك بالأغنيات والأحلام :

"وما عنك أنأى . . وما منك أهرب . .

لكن أغارُ ..

..... فأغتالُ من يسرقُ العرشَ مني " (٣) .

ويستمر الشاعر في "السفر" بحثاً وتساؤلاً عن كيفية التحليق في عالمٍ من

الدخان، وكيفية تشييد القصور، بينما الحقل قد هجرته سيوف الأمان؟ وكيف تذوق

المفازات طعم الخضرة والريّ، وتسهل فيها الخيول - تأمل صهيل الخيول ودلالاتها

- وتورق فيها الطلول ويرحل عنها الأقول؟! وكيف تُرمى صقور الهزيمة بكل الحراب؟

ومتى ترفرف كل التبوءات، ومتى يعودُ الذي صاع؟ إنه يصّر على الرحلة والسفر

والبحث والتفتيش حتى يحقق المراد :

"ففتشْ بذاتك عن زهرة النار . .

.. تلقَ الحقائق تنبتُ بين يديك " (٤) .

(٢) السابق، ص ٨ .

(١) المرايا وزهرة النار، ص ٨/٧ .

(٣) السابق، ص ٩ .

(٤) السابق، ص ١١ .

إن "السفر" يظل رمز المعاناة التي تتحقق في نهايتها الأمانى، بالرغم مما يعترض هذا السفر من معوقات ومنغصات ومحبطات، ويظل "السفر" في صورته العامة حالة فنية موفقة استطاع الشاعر من خلالها أو بمزجها "بالخيال" يعبر عن أشواق جيله إلى العثور على "زهرة النار" لتنبئ حقائق الوطن خضراء مزدهرة ريانة.

-5-

وإذا كان الشاعر من خلال الرمز اللغوي، قد استطاع أن ينقل العديد من جوانب رؤيته، فبأنه من خلال "الرمز التاريخي" - الذى يدور فى مجال البحث والاكتشاف والمفارقة أيضا - أن يقدم جوانب أخرى لرؤيته، وقد وظف الرمز التاريخي بمهارة واقتدار فى معظم المواقف، ليؤدى من خلال المفارقة أو استعادة الماضي الظافر دوره فى تعميق الرؤية وحملها إلى المتلقي.

والرمز التاريخي فى أغلبه، رمزٌ إسلامي، ينطلق من شخوص التاريخ الذين أثروا فى المسيرة الإسلامية وبخاصة فى فجر الإسلام وضُحاه، فهناك الرسول صلى الله عليه وسلم، وأسماء بنت أبي بكر، وعبد الله بن الزبير بن العوام، وعثمان بن عفان، والحسين بن علي، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي، فضلاً عن الأنبياء نوح، يوسف الصديق، موسى، وسليمان عليهما السلام، وعلى الجانب المقابل نجد رموزاً للشُر والقهر والطغيان من أمثال: أبي جهل، مسيلمة الكذاب، الحجاج بن يوسف الثقفي، سليمان بن عبد الملك، فرعون، دقلديانوس . . . وغيرهم.

لم أعثر في قراءتي لشعر صابر على رمز أجنبي أو أسطوري، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى ثقافته الإسلامية العميقة التي وقف نفسه عليها، والرمز الإسلامي في كل الأحوال تعبير واضح وصريح عن الانتماء للهوية الإسلامية التي آمن بها صابر وجيله في عصر الاستلاب والذيلية والتبعية للطامعين والغرباء !

وإذا كان الشاعر مسبقاً في استخدام بعض الرموز مثل الأنبياء عليهم السلام؛ فإنه استخدم بعض الرموز التي لم يستخدمها غيره، أو قل استخدمها بين الشعراء من مجايلية أو سابقاته، ولعل أبرزها فى هذا السياق: أسماء بنت أبي بكر، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي.

وأسماء هي الفتاة المسلمة التي استطاعت أن تشق الحصار والمطاردة والملاحقة التي فرضتها قريش عقب هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم - مع أبي

بكر . وتذهب بالطعام والماء إليهما ، وكان هذا الحدث سبباً في تسميتها بذات النطاقين ، لأنها شقت نطاقها نصفين ، ووضعت في أحدهما الطعام ، وشدت بالثاني قربة الماء ، وتصدّت لأبي جهل بحزم وحسم ، ثم إن أسماء "هي زوج الصحابي الجليل الزبير بن العوام " ، وأمّ "عبدالله بن الزبير" الذي قتله الحجاج وصلبه ، وظل معلقاً حتى قالت: أما أن لهذا الفارس أن يترجّل ؟! فأنزله ودفنه ، وهي التي قالت تعليقاً على صلبه والتمثيل به وماذا يضير الشاة بعد سلقها ؟

يأخذ الشاعر "صابر عبد الدايم" من "أسماء" رمزاً وإطاراً للتعبير عن شخصية فريدة في تاريخ الإسلام لينقلها إلى الواقع المعاصر بأبعادها ، ودلالاتها ، دون أن يربطها بهذا الواقع وأحداثه ربطاً مباشراً ، فهو يقدم سيرة أسماء من خلال عنوان أقرب إلى عنوان مقال لقصيدة فيه من الجهرارة والتوضوح أكثر مافيه من الإيحاء والرمز: "أسماء: الثورة والعطاء والتحدى" ، وانطلاقاً من العنوان يقسم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع ، يحمل عنوان كل مقطع جزءاً من عنوان القصيدة ، فالمقطع الأول "الثورة" ، والثاني "العطاء" والثالث "التحدى" في الأول يستعرض الشاعر طرفاً من سيرة "أسماء" عند الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة ، ويرى في موقفها ثورة ورفضاً للظلام الذي يعيش في العقول والقلوب ، ولكنه يمهّد لهذا المقطع بالإشارة إلى أنه يفتح ملف التاريخ المنسي ليتحدث عن الهجرة والمهاجرين وموقف قريش من الإسلام ، وكأنه جاء ليذكر جمهور المعاصرين بصفحة من صفحات الماضي كي يروا نموذجاً فريداً يتعنى أن يحتذيه المعاصرون:

"وفتحتُ ملفُ التاريخ المنسيّ . . .

... فألقيتُ الصديقَ وصاحبةً يلتقيان

مكةً تهرب من وجهِ الله وتطرّد أضواء الإيمان

وتحاولُ صدّ رياح الحق الحبلَى بالصدق

الساحق زيف الطغيان فتغلقُ كلُ الأبواب

وتحاول إطفاء الشمس فتلقي الراحة فوق العينين " (١) .

وينتقل الشاعر بعدئذ إلى تناول جهد "أسماء" ودورها في مساعدة الرسول صلى الله عليه وسلم - وأبيها الصديق ، وهما مهاجران متخفيان ، وكذلك تصديها لأبي جهل الذي هوى بكفه على وجنتها ، ومن خلال هذا الملح في حياة أسماء يبرز

(١) المسافر في سنبلات الزمن ، ص ٢٣ ، والحلم والسفر والتحول ، ص ٤٥ .

الشاعر المفارقة بين ما هو سائد في الجاهلية، وما هو مأمول في الإسلام من خلال الهجرة المباركة، ويستخدم الجنس بين غار ثور والثورة، التي تتمثل في الهجرة الإسلامية لرسم ملامح المستقبل الذي ينتظر العالم :

[وبعينيها السمرأوين صمودٌ - رفضٌ - حبٌ . . وفداء
والقلبُ الثائرُ ومضٌ يرصدُ مأساة جنونِ الأعداء
ويطير إلى يشربَ بالحلم الأخضرِ والزمن المعطاء
ويسرُّ إليها

ويردُّ قلبُ الزمنِ الموار بأحلام الفقراء
في ثورٍ . . . تتفجرُ أنهارُ الثورة
من ثورٍ . . . تتفجرُ أنهارُ الثورة
على ثورٍ . . يُلقي الأفقُ بنار الحقِّ لتحرقَ أعداءَ الثورة
وإلى ثورٍ . . تركض خيلُ الحبِّ لتسحقَ من هبَّ
لإطفاءِ الثورة" (١) .

ويبدو لي أن استخدام لفظة "الثورة" وما ترتب عليها لم يحالفه التوفيق، فهذه الكلمة صارت في ذهن الإسلامى العتيد رمزاً للظلم والفجور، ودلالة على الطغيان ومحاربة الإسلام، فضلاً عن قصورها - لو أخذت بالمعنى الأصلي لها - عن الوفاء بمضمون الرسالة الإسلامية، وعطائها الذي هو بالضرورة أكبر من عطاء أية ثورة ناجحة وصالحة.

ولعل الشاعر لم يتنبه إلى الدلالة المعاصرة لكلمة الثورة، وأراد - يدافع الإخلاص - أن يأخذ الكلمة بدلالاتها المباشرة التي تعني رفض الظلم والقهر والاستبداد .

بيد أنه في المقطع الثاني (العطاء) يمزج بين عطاء أبي بكر وتضحياته الجسيمة، وأبرزها المال، وترك الأهل والولد، وعطاء ابنته "أسماء" وتضحياتها بكل شئ حتى الذهب الذي تتزين به النساء من أجل معركة الحياة:
"خلعتُ ثوبَ العُرسِ . . وراحتُ تسكبُ نبضَ القلبِ ومضَ العقلِ
بمعركة حياقةٍ لافحةٍ معطارة " (٢) .

(١) السابق، ص ٢٤.

(٢) السابق، ص ٢٧ .

ولا يتوقف الشاعر عند هذه المرحلة في حياة أسماء، ولكنه يشير إلى المراحل
الأخرى حتى قاربت منها نهاية العمر، فيراها رمزاً للعطاء، وتحمل الشدائد، ويراهـ
لا تهرم أبداً، لأن الهرم هو التوقف عن العطاء:

"هل تهرم أسماء

والقلب المثمر بالإيمان حديقتهـ المعطاء ؟

يمتد الجذر لكى يتفرّد بالخصب بعمق الأعماق
والأغصان تفتح أعينها

تنشر أجنحة الخير وتغرسُ بسمتها فى الآفاق " (١) .

ولعل المقطع الأخير، هو الذى يعنيه الشاعر فى حقيقة الأمر ليربطه دون
رباط بالواقع المعاصر، فهو يفسر موقفها حين تعرض ابنها عبد الله بن الزبير للقتل
على يد الحجاج بن يوسف الثقفى - كما يكشف عن صلابة إيمانها وإرادتها :

[أسماء: فى لبّ الأغصان نداءً إباء

لم يصنع سيف الحجاج الغارق فى بركان دماء

لم تهتز جذور الحقل أمام الإعصار الأموي. المصبوغ

بأشلاء ابن علي

عينها اختزنت كل تجارب رحلتها لليوم الموعود

عبد الله

لاحاكم إلا الله

لا تعط السارق بستانك

لا تترك فى وجه الإعصار الأهوج أغصانك

صغ من أوتار هداك رماحاً تُفنى من يخنق الحانك

واجعل من نبض يقينك صاعقة ... تنقض على من يغتال

اللحظة إيمانك] (٢) .

وفى إطار درامى يُجري الشاعر حواراً بين أسماء وابنها عبد الله يعبر فيه
الأخير عن إيمانه وبقينه بالرغم من قسوة الحجاج وتمثيله بالمعارضين ومنهم عبد الله،
وتخبره أمه إن الريح لا توقفها إلا قمة شامخة وتحضه على الصمود والتحدى حتى

(١) السابق، ص ٢٨ .

(٢) السابق، ص ٢٨/٢٩ .

يحافظ على حقه ومعتقده.

وإذا كان الشاعر قد أثر أن يعرض التاريخ لا أن يستثمره استثماراً كاملاً يربطه بالواقع المعاصر، فإنه في هذه القصيدة وغيرها، انطلق من معجم إسلامي متميز يتناغم مع طبيعة الرؤية والسياق، وتتردد في صفحاته مفردات مثل: الإيمان، والحق، والطغيان، والشيطان والمصباح، والسيف، والحب، والضوء، والفداء، ومكة، ويشرب، والقرآن، والنور، والقمر، والفيض، والخير، والهدى، ووجه الله، والخلد، والملوك، والأقدار... الخ فضلاً عن تصوير حيّ يدور في إطار درامي واضح يعتمد على القصة أحياناً، والحوار في أحيان أخرى، تتخلله صورٌ مبتكرة ومتميزة كما نرى في قوله "والمستقبل فوق السيف .." و"قربتُها الراحلة على كاهلها" و"الأحجار دنانير برأفة .." و"سَلَّ راحتها كم وهبت لرحاها" و"سَلَّ قريتها كم نهبت من خصب قواها".

ويجري الأمر على النسق ذاته في قصيدته الطويلة "مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي" والتي يحكي فيها قصة القائد الشاب المسلم الذي فتح بلاد الهند في عهد الوليد بن عبد الملك، وقتله صالح بن عبد الرحمن التميمي بأمر من سليمان بن عبد الملك في سجن واسط بالعراق، لأنه ابن عم الحجاج الذي كان يؤيد الوليد في عزل أخيه سليمان من ولاية العهد، ومات القاسم في الرابعة والعشرين من عمره.

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع تتناول حياة البطل الشهيد وفتوحاته العظيمة، ويمزج فيها الشاعر بين الشعر الحر والشعر العمودي، ولكنه يكتفي فيها مثلما فعل في قصيدة "أسماء"، بتسجيل التاريخ وعرضه، دون استثماره استثماراً كاملاً، وهو ما ينطبق أيضاً على قصيدة "المنفى داخل الوطن - هكذا تكلم أحمد عرابي" (٣٦).

بيد أن الشاعر يحول الرمز إلى حالة من الاستثمار الفني بطريقة جيدة ومتكاملة، في قصيدته "الشهيد"، التي يتناول فيها حادثة الجندى "سليمان خاطر" الذي أوقف عريضة اليهود في سيناء، وأطلق عليهم مدفعه الرشاش فقتل عدداً منهم، ثم قيل إنه انتحر في سجنه عند محاكمته.

(١) رابع المسافر في سنبلات الزمن، ص ١٣١، وما بعدها، ص ٦٩، وما بعدها - والحلم والسفر والتحول، ص ٧

يستدعي الشاعر شخصية النبي سليمان عليه السلام، ويربط بينه من ناحية، وبين سليمان خاطر من جهة أخرى في مفارقة أو مداخلة تكشف عن منهج القوة الذي يصنع العدل ويرسي دعائمه، ويوقف الظلم الأحمق، ويكفّه عن ممارسة القهر :

[ياسليمان أقبلت مع الطير وشاهدت مواويل الحيارى؟
أحرفاً مكسورة الإيقاع ..

.. فى دوامة العصر ... وفى وجه الزمان - الصخر -
ما زالت تدور والمرابون ... أضاعوها على كل الجسور!!!
بعثروها فى سراديب اللغات ! (١) .

وفى مجال إشاداته بشجاعة الجندي، ونفى الإشاعات التى أطلقت حوله، يستدعى قصة "الهدهد" الذى أنبأ سليمان عليه السلام بخبر بلقيس ملكة سبأ، لنبيء الشاعر والناس - بعد طول غياب - بأضواء اليقين:

[هل نرى الأشجار تمشى .. فوق صدر الراسيات
ياسليمان .. لقد عاد إليك الهدهد الهارب يُنبئك
بأضواء اليقين

إن هذا الشجر الأخضر نارٌ "وسيوفٌ" .. دماءٌ وأنينٌ
ليس فيه المن والسلوى .. ولكن خلقه ذلُّ السنين
هكذا قيل .. لم نأبه بما قالتْ زرقاء اليمامة " (٢) .

ويمزج الشاعر العديد من الرموز الجانبية فيما يعرف "بالتناص" إلى جانب "سليمان النبي" ليصوغ الواقع والمستقبل من خلال زوايا عديدة تبلور الرؤية وتعمقها، فقد رأينا "زرقاء اليمامة" و"الشجر الأخضر" وهناك أيضاً ذكرٌ لكربلاء، وليل امرئ القيس الذى يشبه موج البحر، وعفريت الجن الذى أتى بالعرش، والجفان التى كالجواب، والقصور الراسيات، والشياطين الذين يغوصون بأعمساق البحار ... الخ ومن هذه الرموز جميعاً يصل إلى المقولة المعاصرة التى يريد أن تصل إلى أسماعنا، من خلال مخاطبة سليمان الجندي :

[فامتط الآن جواد الريح .. واعبر حاجز التيه .. وهدم
كُل أسوار الوصاية

(٢) السابق، ص ٣٩.

(١) المرايا وزهرة النار، ص ٣٦.

أنتَ لنْ تغدوَ فصلًا في متاهاتِ الروايةِ
أنتَ حدُّ السيفِ . . لا يتقنُ إلا لغةَ العدلِ وإشراقَ
النهايةِ (١).

-6-

من أبرز الظواهر الفنية في شعر صابر عبد الدايم: ظاهرة التضمن والاقتراس والتناص، وتأتي علي تفاوت في المستوى والكم، وإن كان التضمن يبدو أكثرها سطوعاً وانتشاراً في ثنايا القصائد، وتقوم الظاهرة على الاستفادة بالآيات القرآنية، والشعر العربي في قديمه وحديثه، بالإضافة إلى بعض الأقوال المأثورة في تاريخنا الإسلامي منذ فجره وحتى يومنا هذا.

والظاهرة [التضمن والاقتراس والتناص] تقوم بدورٍ مهم في شعر صابر، إذ إنها بصفة عامة، تعطي للنص الشعري مذاقاً خاصاً، يتغير النص بدونها، وتهبط درجه حراره تعبيره، أو تنطفئ ملامحه الجمالية. إن مهمة النص الآخر الذي يتم استدعاؤه ليكون في ضيافة النص الشعري، هي الارتقاء بمستواه التعبيري، وإحداث التأثير الأقوى لدى المتلقي، فضلاً عن تعميق التواصل معه والتفاعل مع أبعاده الموضوعية والفنية.

وقد استفاد صابر من ثقافته الإسلامية الجيدة، فاستخدم التضمن والاقتراس والتناص، لتحقيق في شعره المزيد من التجويد والتأثير والتواصل مع المتلقي. وإذا كان قد حقق في مجال التضمن والاقتراس تقدماً ملحوظاً، فإنه في مجال التناص، الذي يجعل النص الغيري نسيجاً أساسياً في النص الذاتي، اكتفى ببعض اللقطات التي لا تجعل منه ظاهرة شائعة، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل عند تناول قصيدة "الشهيد"، وقد نعر على "التناص" في بعض القصائد الأخرى، ولكنها قليلة على كل حال (انظر مثلاً: المقطع السابع في ملحمة العشق والبطولة، المسافر في سبلات الزمن، ص ٣٧).

أما في مجال التضمن والاقتراس، فقد كان الأمر على العكس، بل يشير إلى اهتمام الشاعر بهما، وحرصه على أن تكون قصائده حاملةً لنصوص أخرى،

(١) السابق، ص ٤١.

تعضدها وتقويتها، وكان القرآن الكريم من أبرز ما اعتمد عليه في هذا السياق،
وبخاصة حين يجي، تضمنه متسقاً مع الرؤية والبناء الفني في شعره، ونعل
نصيده الفرع الأكبر مثل ذلك خير تمثيل.

فالشاعر يبدأ القصيدة بالآيات الأولى من سورة الطور التي تعبر عن هول
يوم القيامة وما يجري فيه، ويمزجها بما يجري للشعب الفلسطيني والقدس والمسجد
الأقصى، دليلاً على الهول الذي أصاب المسلمين باحتلال فلسطين وقدسها
ومسجدها:

"والطور

وكتاب مسطور

في رق منشور

والبيت المعمور

والسقف المرفوع

والبحر المسجور

والشعب المقهور!

والقدس المشطور

والأقصى المهجور

قد (جاء الأمر وفار التنور)

والعالم يغرق في الديجور " (١).

وقد ضمن الشاعر في السطر قبل الأخير الآية الكريمة "حتى إذا جاء أمرنا
وفار التنور قلنا حمل فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق
عليه القول" (٢)، تعبيراً عن شدة الهول والطوفان الذي يغرق الجميع والذي
أشار إليه الشاعر في السطر الأخير بقوله: "والعالم يغرق في الديجور".

وقد كان الشاعر الراحل "أمل دنقل" من أوائل الذين استخدموا مطالع
السور القصيرة بدءاً لقصائده، كما تمثل في استخدامه مطلع سورة "التين" عندما أراد
أن يتحدث عن أحوال مصر بعد الهزيمة "والتين والزيتون والبلد المهزوم"، وحين استخدم
مطلع سورة "العاديات" في موضوع مشابه، ولكن الفارق بين الشاعرين، أن صابر

(١) المسافر في سبلات الزمن، ص ٣٨.

(٢) هود: ٤٠.

نطلق من تصور إسلامي واضح لا تتلبسه شبهة التمجيد أو الشك، التي لاحظتها عند أمل^١. صاحب السبق في الفكرة (١).

وعلى امتداد القصيدة يقوم الشاعر بتضمينها بعض آيات من سورة الانشقاق "أَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ" والقارعة "كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ" والنساء "تلك حدود الله" وهود "فاسلك فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول"، وكما نرى فإن آيات الانشقاق والقارعة تشير إلى يوم القيامة وما فيه من تغيرات وهول، وآيات النساء وهود تشير إلى الحساب والشواب والعقاب، وهما من ملامح القيامة أيضاً، مما يدل على نجاح الشاعر في تصوير المأساة التي تتعرض لها مقدساتنا في فلسطين على يد العدو اليهودي الظالم.

وقد يلجأ الشاعر إلى اقتباس آية كريمة يصدر بها قصيدة له، فتكون دليلاً على الفحوى والمضمون الذي تحمله، كما فعل مثلاً في مقدمة قصيدته "لن يموت في عيوننا النهار" (٢)، حين قدم لها بآيتين من سورة الحشر تدوران حول الأنصار والمهاجرين، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٧٠، في مرحلة ما بين الهزيمة والنصر، حيث تم تهجير سكان مدن القناة (السويس، والإسماعيلية، وبورسعيد) إلى مدن الجمهورية البعيدة عن مرمى المدفعية اليهودية الغشوم! (٣).

أما الشعر، فإن الشاعر يلجأ إلى تضمين أبيات لشعراء آخرين، وقد تكون هذه الأبيات مشهورة أو غير مشهورة، ولكنها في الحالين تعطي دلالة ما تؤثر في حركة السياق الشعري، ففي قصيدة "الفرع الأكبر" التي سبقت الإشارة إليها، يضمن الشاعر بيتين مشهورين لشاعر النيل "حافظ إبراهيم" تعبيراً عن سوء الأحوال في الوطن:

"إن حظي كدقيق فوق شوك بعثروه
ثم قالوا لحفاة يوم ريح: اجمعوه" (٤).

(١) اقرأ مثلاً قول أمل دنقل: «اركضي.. أوقفني الآن.. أيتها الخيل/ لست المغيرات صبحاً / ولا العاديات كما..

قيل - صبحاً» (أوراق العرقعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٦٦).

(٢) المسافر في سبلات الزمن، ص ٥٣.

(٣) انظر أيضاً، مقدمة قصيدة الفتنة، الحلم والسفر والتحول، ص ٥٧؛ وقصيدة الكلمة والسيف، المسافر في

سبلات الزمن، ص ٧٥. (٤) المسافر في سبلات الزمن، ص ٤٢.

ومن الأبيات المشهورة بيت شوقي عن الحرية الذي قاله في قصيدته عن دمشق:
لِلْحَرِيَةِ الْحَمْرَاءُ نَابٌ بِكُلِّ يَدٍ مَضْرَجَةٍ بِدَقِّ
صَعْبِهِ صَابِرٌ فِي خَتِّهِ قَصِيدَتُهُ كَلِمَاتٌ عَلَى غُرْبِ الْحَرِيَةِ حَبِيتْ
بقول:

أورحت أحطم الأسوار حتى يدفن الأسر

"للحرية الحمراء" درب خطوه العمر (١).

ولكنه قد يلجأ إلى بعض الأبيات غير المشهورة، مثلما فعل حين استوحى بعض أبيات الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة قبل عام ١٩٤٨ "توفيق زياد" في المقطع الرابع من قصيدته "من فوق جبل المشنقة" (٢)، والقصيدة تذكّرنا بقصيدة هاشم الرفاعي "رسالة في ليلة التنفيذ"، الذي يبدو أن الشاعر قد تأثر به كثيراً في بداياته مع الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وهناك أيضاً اقتباسات للشاعرين الفلسطينيين عيد الرحيم محمود، ومحمود درويش، والشاعر العربي القديم حاتم الطائي (٣).

أما المأثورات التاريخية، فقد ضمّنها الشاعر لتكون عوناً أو دليلاً على الشخصيات التي كانت محوراً لبعض قصائده، ففي قصيدة "أسماء: الثورة والعطاء والتحدي" كانت مقولاتها مضمّنة في بعض الأبيات، وبخاصة ما اشتهر عنها مثل قولها "وماذا يضير الشاة بعد سلخها؟" فقد استخدمها الشاعر مع تصرف يطوعها للوزن الشعري، وقصيدة "المنفى داخل الوطن" التي تكلم من خلالها "أحمد عرابي" من القصائد التي حملت بعض أقواله وأقوال الخديوي توفيق: لم يخلقنا الله عقاراً "ولن نستعبد بعد اليوم" و"ما أنتم إلا ملك للآباء وللأجداد" و"ما أنتم غير عبيد الإحسان" (٤).

إن التضمين والاقتباس والتناص، تلعب دوراً مهماً في شعر صابر عبد الدايم، وتشكّل ملامح فنية جمالية، تدفع بالنص إلى الأمام في غالب الأحوال، وترقى به إلى مستوى من الجودة والأصالة والتميز.

(١) المسافر في سبيلات الزمن، ص ٦٢. (٢) المسافر في سبيلات الزمن، ص ٦٦.

(٣) انظر: قصيدة التائه، المراتب وزهرة النار، ص ٤٦/٤٧.

(٤) راجع: المسافر في سبيلات الزمن، ص ٦٩-٧٤.

فإن "صابر" يمثل في شعره روح الانتساب إلى الهوية الإسلامية الظاهرة،
والتعبير عنها بجسارة وقوة، دون لجلجة أو غمغمة، ومن خلال قدرة واضحة على
امتلاك الأدوات الفنية الموروثة، والمتطورة، التي تشري التجربة الشعرية، وتعطيها
تميزاً، يجعلها إضافة إلى شعرنا المعاصر، وتجعلنا نتوقع من الشاعر المزيد من
التجويد والجديد .

* * *

حديث الحرف . . . حديث الرفض

(لم يعد يجدي . . فكوني دمدمة
 وارفضي الحرف الخناجر . .
 احرقني عند المجاور
 كل لوحات الولاة
 واحملني الرأس علي الكفت وسيري
 لا تبالي . . إنما الموت حياة)

" عبد الله شرف "

- 1 -

يَعْدُ عبد الله السيد شرف (١٩٤٤-٠٠) ، من مواليد صناديد، طنطا غربية،
واسطة العقد بالنسبة لشعراء السبعينيات في مصر، عنده يلتقون ويتجمعون
ويتواعدون، وهو أكبرهم سنًا تقريبًا، وأكثرهم تواضعًا وأصاله بالمعنيين، الإنساني
والفني.

ولا أريد في هذا السياق أن أتحدث عن علاقتي الشخصية به، فهي من
العمق والحميمية بحيث لا يستوعبها المكان، ولكنني أردت مجرد الإشارة لأقول إن
الشاعر يخطو خطوات حثيثة ومطرودة في مجال تطوير أدواته الفنية وحصيلته
الثقافية.

لقد تعلم الشاعر في الأزهر الشريف، حصل على ثانويته العامة، ثم على
الشهادة العالية (البكالوريوس) في المعاملات والإدارة (التجارة)، وأعطاه الأزهر
الفرصة ليتمكن من اللغة نحوًا وصرفًا وبلاغةً وعروضًا، وقبل ذلك أعطاه القرآنُ
الكريمُ والحديث الشريف إحساسًا دقيقًا بموسيقى الكلمة وإيحاءاتها، ثم كانت البيئة
التي نشأ فيها الشاعر مجالاً خصبًا ينهل منه عصارة الأدب العربي القديم
والحديث، فقد كان أبوه يرحمه الله - من علماء الأزهر الشريف ذوي المكانة العلمية
المرموقة، وكان أكبر أشقائه من الراحلين محبًا للأدب والثقافة مما تمخض عن وجود
مكتبة غنية بعيون الكتب وروائع الفكر في منزل أسرة الشاعر، وهو ما أتاح له فرصة
قلما تتاح لقرنائه في قرية صغيرة تقع في أعماق الدلتا المصرية.

وكان شاعرنا في مرحلة النشأة قد بدأ يقرض شعره في المرحلة الثانوية،
وشهد المعهد الديني بطنطا نبوغه المبكر في نظم القصائد الأولى، واستمر في النظم
طوال المرحلة الجامعية بالقاهرة، وهي المرحلة التي شهدت تحولاً خطيراً في حياته، إذ
أصبح يهتم بها بمرحى ضصور الأطراف الذي أقعده البيت حتى اليوم، وبالطبع فقد

أثر هذا التحول عليه نفسياً واجتماعياً ، ولكن إيمانه بالله وقدره ، جعله يرفض الاستسلام للأسى والحنينة ، وإن لم يخف تأثيره الواضح بهما في زائفه ، وشعره أياً ، وقد ساعده على عبور محنته ، وتجاوز أساه زوجة وفيثوولدان - في المرحلة الشاعرية الآن - ومجموعة كبيرة من الأصدقاء والمحبين ، فيهم الأدباء والشعراء - وفيهم من أحبه لذاته وأدبه .

ومع أن عبد الله شرف ، أوقف حياته على الشعر وللشعر ، فقد كتب مجموعة من الدراسات والمقالات التي نشرتها الصحف المصرية والعربية ، بالإضافة إلى إعداده موسوعة كبيرة عن شعراء مصر في العصر الحديث بدأها منذ نهاية القرن الهجري الماضي وبداية القرن الحالي وتضم معلومات وفيرة عن الشعراء المصريين ونماذج من أشعارهم ودليلاً بإنتاجهم العلمي والفكري والأدبي ، وللأسف ، فقد ظلت هذه الموسوعة حتى كتابة هذه السطور ، تتسكع بين أروقة هيئة الكتاب المصرية والمجلس الأعلى للثقافة ، ولم تفلح حتى الآن وساطات الكتاب وكبار الأدباء - وكان منهم الراحل يحيى حقي - في لفت انتباه المسؤولين في الهيئة الرسمية للاهتمام بالموسوعة وطبعها ، ولعل الله يقيض لهذه الموسوعة من يتبنى نشرها فيعوض الرجل عن حالة الإحباط التي يستشعرها .

أما بالنسبة لشعره ، فقد كان الأمر أيسر من ذلك ، إذ كانت وسيلة الطباعة بالماستر حلاً معقولاً إلى حد ما ، فقد نشر بها بعض إنتاجه ، أما البعض الآخر فقد نشرته جهة رسمية .

بالماستر نشر مجموعاته : "العروس الشاردة" (١٩٨٠) ، و "الحرف التائه" (١٩٨٢) ، و "القافلة" (١٩٨٤) ، وعن طريق المجلس الأعلى للثقافة نشر مجموعته "الانتظار والحرف المجهد" عام ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م ، وفي مطبوعات الرافعي التي تنشرها مديرية الشباب والرياضة بطنطا ، صدرت مجموعته "قراءة في صحيفة يومية" عام ١٩٨٦ ، وفي سلسلة إشراقات أدبية التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، ظهرت مجموعته "تأملات في وجه ملائكي" عام ١٩٨٧ .

ويمكن القول ، إن الشاعر بالرغم من ظروف الخاصة ، فقد أوقف معظم شعره على هموم الوطن والأمة ، بل إنه في كثير من المناسبات يمزج همه الخاص بالهم العام ، بحيث لا يستطيع أن ترى أحدهما دون الآخر ، مما يؤكد أن الشاعر قادر على تجاوز الخاص إلى العام ، وأنه يملك روحاً قوية تمنعه من الانكفاء على الذات ، أو

الاستسلام للأسى، وفي الوقت ذاته، فإن الشاعر يؤكد في كثير من المناسبات أيضا قدرة الشعر - أو الحرف بصفه عامة - على التغيير والفعل الإيجابي الذي تعتدل به الموازين وتستقيم المعايير، وهو ماسنراه - إن شاء الله تعالى - في قراءتنا لأبرز الظواهر في شعره، والتي يمكن أن نحددها في أربعة نقاط هي: المحور الذاتي، حديث الحرف، حدث الرقص، دائرة التناس.

وقبل أن تعالج هذه النقاط، فإنه من المفيد الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بشعره، وهي تتعلق بالشكل الشعري وطبيعة الأداء الفني.

فالشاعر ينظم شعره على النمط العمودي الموروث، ومن خلال شعر التفعيلة، والأخير بصفة عامة أقوى فنياً من الأول الذي لا يعدو قصائد قليلة أثر الشاعر ألا ينشرها كلها، واكتفى بنشر بعضها الذي لا يتجاوز ثلاث قصائد، منها قصيدته "يانديمي"، والتي يشيع فيها الحزن والتشاؤم بالرغم من دعوتها للتماسك والصلابة، وتذكرنا ببعض الرومانسيين وبخاصة الشاعر الراحل "أحمد فتحي" الذي اشتهر بشاعر الكرنك . يقول "عبد الله شرف" :

يانديمي .. إن تُعْجِ يوماً على قهري .. تَرْحَمْ
أو تجيء ذكرى أمانينا الماضى .. فتبسُّم
كم سَعَيْنَا .. نَبْلُغُ الآمالَ في الدنيا .. وَنُثْنَمْ
وانتهى عُمري هباءً، فاطردِ الأَحْزَانُ ، واغْنَمْ

.....

يانديمي .. عُمَرُنَا وَهْمٌ ، ودنيانا سَرَابٌ
لم نجد إلا شُجُونًا .. في شُجُونٍ في مصاب
فاطردِ الآلامَ .. قد أَنهَيْتُ أَيَّامَ العَذَابِ
واحبسِ الدَّمْعَ فإن المَوْتَ للمحرومِ أَكْرَمْ

.....

يانديمي ليسَ في عُمري هناءٌ أو حَنَانٌ
حَطَمْتَنِي حيرتي الحَمَقَاءُ .. وازدادَ الهوان
عشتُ في الشكِّ ولم أدرك على رَغَمي أَمَانٌ

فلتَعِشْ بَعْدِي على الذكرى، فكم في الذكر مغنم .. (١)

(١) امرأة في صحيفة يومية، ص ٦٣.

وفى هذه القصيدة، وغيرها، نلاحظ أن الشاعر يعتمد على قافية يمكن أن نصنفها في "القافية الصعبة" مما يدل على قدرته الشعرية بصورة ما، ففي القصيدة السابقة يعتمد على حرف الميم الساكنة، والباء الساكنة، والنون الساكنة وغيرها، صحيح أنه يغيرها في المقاطع مما يعطيه مساحة واسعة للحركة، ولكنه في القصيدة التالية للقصيدة السابقة، وهي بعنوان "إلى أين؟"، يعتمد على قافية الهمزة المكسورة، وهي أكثر صعوبة وغرابة من القافية المتنوعة في القصيدة السابقة، لأن مخرجها من الحنجرة، فضلاً عن كونها انفجارية شديدة، ولنقرأ منها هذه الأبيات:

"أما آن يا قلبُ أن تستريح وأن تستقرَّ على مرفأ

طواك الوري مذ طويت الشباب وحن الفؤاد إلي ملجأ

توالت عليك خطوبُ الحياةِ وسارت خطاكِ إلى الأسوأ (١)

وبالنسبة للشعر التفعيلي، فإن الشاعر يحرص على التفافية في بعض القصائد بصفة شاملة، في الوقت الذي يهملها تماماً في كثير من القصائد، مما سنرى بعض نماذج فيما يلي إن شاء الله.

وهناك ملحوظة أخرى عامة تتعلق بطبيعة الأداء الفني، وهي سطوع بعض القصائد إلى درجة التألق والإبهار فنياً، في الوقت الذي تكاد تنطفئ فيه قصائد أخرى، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة اللحظة الشعرية التي ينظم فيها الشاعر قصيدته، وبخاصة أن شاعرنا أقرب إلى شعراء الطبع - كما يسميهم نقادنا القدماء - فحين يؤاتيه الطبع فإنه يتدفق، وتسطع شاعريته وتآلق، وحين يستعصى عليه الطبع ويتأبى، فإنه يتحول إلى شاعر صنعة تضنيه الكلمات والأوزان، مما يوقعه في متاعب فنية عديدة، أبرزها النثرية، وهو ما سنرى بعض صورته في ثنايا القراءة.

ويبقى شعر "عبد الله شرف"، في نهاية المطاف، ليعطي في جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر.

-2-

على عكس ما يتوقع من يعرف الشاعر، فإن المحور الذاتي أو الشخصي يبدو لديه مجرد خيط رفيع يتحرك على استحياء بجوار الخيوط العامة التي تشغله وتورقه وتلح عليه باستمرار. وهذا المحور عندما يعبر عن نفسه، يأخذ المسألة من

(١) السابق، ص ٦٥.

منشور مرهف رقيق ، لا ينفى التهويل أو العويل على ما يهايشه الشاعر من محنة ومعاناة ، ولكنه يحرص على أن يتماسك ويضع الأمور في إطار الرصد الهادئ والمتزن ، الذي يمنحه حق البوح المشروع عن الغناء والأسى ، وفي الوقت ذاته يجعله يتسامى في نبل ليتوجه إلى ربه بالشكوى ، وطلب العفو من خلال لمسة إيمانية صافية راقية .

ولعل هذا هو ما جعله يتخذ من نبي الله "أيوب" ، عليه السلام ، رمزاً يثبت من خلاله أشجانه ، فجاء الرمز موفقاً لتشابه تجربة الشاعر مع تجربة النبي . / وقصيدته "من مذكرات أيوب" تعدّ من أفضل الأمثلة تعبيراً عن التجربة وصاحبها . وتبدأ القصيدة ، وتستمر باستعراض مفارقة بين الواقع الخارجي الذي يتحرك في انطلاق ودأب ، وواقع الشاعر الذي يتشرقق على ذاته بحثاً عن الدفء والامتلاء :

"هو المدّ يعلو

وها أنت تسمع ذقوّ العصافير

تطلبُ دفئنا

ورأسك ترقدُ بين الذراعين

يسقطُ يشك ، سطرًا ، فسطرًا " (١)

المدّ يعلو ، يقابله الجزر المتمثل في طلب الدفء والرأس الراقد بين الذراعين (عادة شائعة لدى الريفيين حين يجلسون القرفصاء ويضعون رؤوسهم بين أذرعهم طلباً للنوم أو هرباً من هموم الواقع) ، وسقوط الريش سطرًا ، فسطرًا . . . وكأن الجزر لا يتوقف عند حد معين ، ولكنه يتتابع .

ويكرّر الشاعر هذا المقطع ، أو قل يقلبه من خلال صور أخرى ليعمق المفارقة بين واقعين ، وليؤكد على المحنة أو المعاناة التي يحياها ، فأمام المد لا شيء يبقى ، الحوائط تُثقب ، وكذلك النقوش ، والحروف تُشنق ، بينما الشاعر يحفر فوق المياه (أو يحرق في البحر) دليلاً على العبث واللاجدوى :

"هو المدّ

تبكى السواقي على ضفتيك،

وهأنت ترقدُ

(١) تأملات في وجه ملائكي ، ص ٤٨ .

تُخَفِّي الدُّمُوعَ
لَعْلُ العَصَافِيرِ تَلْمَحُ،
تَسْأَلُ . . " (١)

ولا تتوقف عملية رصد الواقع الشخصي ومقارنتها بالواقع الخارجي، وهي مسألة تبدو نوعاً من البكاء بصوت عالٍ، يسعى صاحبها إلى سكب عبراته الحزينة ليتخفف من أوجاعه، وألمه المكتوم، وإن كانت في كل الأحوال تقدم حالة من الشجن تفرض نفسها على الشاعر والقارىء معا، تأمل ذلك التساؤل الذي يقطع نياط القلب على بساطته ومحدوديته:

"وَمَوْجُكَ يَامُدُّ يَعْلُو"

فكيف يفني كسير الجناح ؟ " (٢)

نعم . . الموج يعلو مدّة ويكتسح ما أمامه، فماذا يملك « كسير الجناح » في مواجهته؟ ولكسر الجناح في الوجدان الشعبي دلالة واضحة تقتضي التعاطف والأسى، لأنها تعني العجز والوحدة والانقطاع، وهذا كله قد يدفع الشاعر ليرى في المسألة وجوهاً عديدة تشعره بعدم قدرته على المواجهة، وبإخفاقه فس تحقيق أى نجاح، أو الاحتفاظ بذاته سليماً معافى مما يعطيه مسوغاً لتمنى العدم:

"هو المدُّ"

سرا . . تُفْنِي

تَفَرَّيْتَ لَا جَنَّتْ بِالثُّوقِ يَوْمًا
وَلَا أَنْتَ عُدْتَ

سليم الجناح

فليت المناجل يوم اللقاء

أطاحت برأسي " (٣)

وبالرغم من هذه الأمنية البشعة، فإن الشاعر يتأرجح بين واقعه المأساوي والإحساس الحادّ به، وبين الحلم الجميل بالانعتاق منه، والجري، والطيران، وهزّ الفضاء . ثم يدخل في مناجاة مع ربه يسلم في آخرها بقدره وقضائه:

(٢) نفسه ، ص ٤٩ .

(١) السابق ، ص ٤٩ .

(٣) تأملات في وجه ملائكي ، ص ٥١ .

"دع المذنب دون العصفير يعلو

وعقوبك يارب

إن جاوز العقْلُ حدة

فأنت الحليم

وأنت الغفور

وكلُّ عطاياك يارب محلو (١)

ولا شك أن الشاعر يارع في استخدام المعجم الشعري المطابق للحالة الشعرية على مستوى المفردة والصورة معاً، فهو في حال المحنة والمعاناة يطالعنا بمفردات الرقاد والسقوط والشقوب والشنق والحفر فوق الماء، والدموع، والنصل الرهين، وأزيز الشرايين والرجفة والبكاء والقتل . . . الخ، كما يطالعنا بصور سقوط الريش وشنق الحرف وبكاء السواقى وذبح العصفير وغيم الرؤيا . . . الخ، وحين يلوح له الأمل وينتظر تحقيق الحلم نرى نسيج الضوء وحبال الرجاء، ويزوغ النور، والتطهر والانتعاش وهز الفضاء، بل إنه يحول المحنة إلى عطايا حلوة، مما يذكرنا بالسياب في "سفر أيوب" وهو في مرض الموت، عندما قال :

"لك الحمد، إن الرزاياعطاء"

وإن المصيبات بعض الكرم "

ومهما يكن من أمر، فإن "عبدالله شرف" له خصوصية في الرضا والحمد، إذ عاش منذ البداية وحتى الآن راضياً بقدره، غير متأفف مما جرى له، بل إنه يرى نفسه ملكاً لأحبائه وأصفيائه وكل من يلم ببابه، وأنه بالرغم من العذاب، فقد كان يمضي: قليلاً يثنى، ودوماً يغني:

"وإن يسألك

إذا ضاع من مقلتي الطريق

وألقى الصديق ملامح وجهي

فقل مزكته رياح التمني

وياكم أشاع الصفاء

بكل الدروب

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص ٥٢.

ورغم العذاب .. وَعَسَفَ التجنى

فقد كان يَمْضِي

قليلاً يثن .. وَدَوَّمَ يَفْنَى " (١)

رواضح أن الشاعر يصبر على مواصلة الحياة، والتمسك بالأمل، وانتظار تحقيق الحلم، ولعله لهذا السبب يصبر أيضاً في أكثر من موضع على التوجه نحو الله، معترفاً بأخطائه وذنوبه - إن صح تسميتها كذلك طالباً الرضا والنور، وطالباً أيضاً أن يكون صراطه ممدوداً بعرض الذنوب، وهو مُقرٌ في كل الأحوال بما كان منه، وليس له في الوجود غير ربه يلجأ إليه ويطمع في حنانه وعفوه ولطفه (٢) .

قد يمتزج المحور الذاتي لدى عبد الله شرف بالهم العام، أو تستطيع أن تؤوّل الذاتي عنده، بالعام الذي يعني الناس جميعاً، ولعل قصيدته "رؤيا" تمثل ذلك الامتزاج خير تمثيل، فهو يستخدم قصة نبي الله "يوسف الصديق" عليه السلام - وما أكثر ما يستخدمها في شعره رمزاً وحكاية وتناصاً ويضنيه البحث عن يوسف، يسأل عنه القوافل بعد أن أتعبه البحث وهذه المسير، وتاه في رقعة الضباب، وساحة الكلام، ويستعين في القصيدة بأبرز معالم القصة اليوسفية، وبخاصة: القوافل، الفتيا، أو تعبير الرؤيا، القميص الذي قُدَّ، صواع الملك، بكاء يعقوب، ولكنه بصفة عامة يعبر عن خديعة مدبرة، ومحاولة للإغراء بالوقوع في شركها، والاستسلام لكيدها الشرير، فيبحث عن يوسف الصديق كي ينقذه من الوقوع في الشرك، بعد أن قُدَّ منزله وصار عارياً يضاجع الفراغ ويهرع الندم:

"وجئتُ يا صديقُ

كَيَّ أَغْرَبِلَ الضُّبَاعَ

لكن بلا صَوَاعِ

لكن بلا صَوَاعِ " (٣)

وفي كل الأحوال؛ فإن الهم العام عند الشاعر هو قضيته الأولى، بالرغم من محنته الشخصية ومعاناته الذاتية، وهو ما أفرد له كثيراً من شعره وكتابات، واتخذ

(١) قصيدة «حديث شخصي» ، تأملات في وجه ملائكي ، ص ٥٤ .

(٢) راجع قصيدة الاعتراف، تأملات في وجه ملائكي ، ص ٦٦ .

(٣) قراءة في صحيفة يومية، ص ١٠ .

من الحرف والرفض طريقة ووسيلة يعالج من خلالها تفاصيل الواقع بلامحه،
وعناصره، وفي ضوئهما ينطلق نحو الماضي ليقلب أوراقه، أو يسعى نحو المستقبل
بالحلم والأمل، راجياً النهوض والنجاة.

- 3 -

تلح قضية الحرف (ومادته ومرادفاته) على ذاكرة الشاعر في معظم
معالجاته لقضية الوطن أو الهم العام، فالحرف، واللفظ، والكلمة، والكلمات،
والورقة، والكتاب، والصحيفة، والخبر، تعنى في منظور الشاعر دلالة إيجابية إذا
جاءت في دائرة الإضاءة والصدق والإخلاص، وتعنى دلالة سلبية إذا دخلت دائرة
الكذب والمكر والخديعة. لقد شغلت قضية الحرف الشاعر، وألحت عليه كما سبقت
الإشارة، لدرجة أنها صارت عنواناً لبعض مجموعاته وقصائده، تأمل مثلاً عناوين
مجموعاته: الحرف التائه، الانتظار والحرف المجهد، قراءة في صحيفة يومية، وهي
في الوقت ذاته عناوين لقصائد تضمها هذه المجموعات.

ويمكن القول إن الشاعر يستخدم الحرف (وأقاربه) وسيلة في التعبير عن
مشاعره وأشواقه وأوجاعه وآلامه، من خلال مفارقات عديدة، ودلالات متنوعة، فهو
مثلاً يجعل الحرف طائراً يمتطى جناحيه في مواجهة الريح والخطر، ليدفع عن الأحبة
في الوطن ما يتعرضون له، وليسكب في قلوبهم الدفء والحب من خلال مفارقة
تحدث عن انشطاره بين الرجاء والخوف، والشوق والوجع، والحب / الحرف، والظماً
/ الريح، ثم يتساءل في النهاية عن سيفوز في عملية الانشطار هذه:

آتيكم

من بين خيوطِ الأحزانِ أغنى

مُمتطياً

أجنحة الحرف

بشوش الوجه .. ومُفترِّ الكلمات

ودفناً منسكباً

يعشق قاصيكم ، والدأني

وفزادي مشطوراً نصفين

فَنَصْفٌ . . مَمْلُوءٌ بِالشُّوقِ
وَنَصْفٌ يُتَعَلَّقُ فِي وَاجِهَةِ الرِّيحِ
وَتَغْشَاهُ الْأَوْجَاعُ
فَمَنْ سَيَفُوزُ:
الْحَبُّ الْحَرْفُ

أم الظَّماءُ الرِّيحُ ؟ " (١)

وفى إطار المفارقة أيضاً، يقدم قصيدته "الموت بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق" التى تلخص نظرتة إلى الصراع بين الواقع والحلم، حين يصير اللفظ العاشق رديفاً للواقع بكل ما فيه من سلبيات وآلام وأوجاع، وبين اللفظ المعشوق الذى يمثل الحلم بإيجابياته ومُعْطياته المضيئة المضيئة / المثمرة / الطيبة :

ولكن الشاعر قد تمزق بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق:

"يا مولاتى
قد مَزَقْنِي لَفْظِي العاشق
فانْتُلْنِي
بِالْفَظِي المَعشُوقِ " (٢)

والشاعر يقرن الحرف بالجبين، وفى ساحة التمزق والضيق والضيق والتشتت والنفاق، فإن الشاعر يعلن بكل وضوح وجهارة، عبر قصيدته "الخروج من دوائر الضيق" التى يرصد فيها ملامح الواقع المتهرىء والردىء:

"قَلَمٌ أَحْنُ يَوْمًا . .

جَبِينِي وَحَرْفِي " (٣)

والشاعر يجعل الحرف دليلاً يقوده إلى الإجابة الصحيحة عن تساؤلاته التى تؤرقه وتضنيه، ففي قصيدته "مدينتي والديكور" يقول:

"أَسْأَلُ حَرْفِي
تلك عروسَتُنَا
أَمْ تلك امرأةٌ أُخْرَى

(١) قصيدة «قلب في مواجهة الريح»، تأملات في وجه ملائكي، ص ٢٦.

(٢) السابق، ص ١٤. (٣) نفسه، ص ٥٩.

تتحلى بالديكور الزائف والأضواء ؟ (١)

أما قصيدة "الحروف التائهة" ، فيمكن أن توجز لنا قضية الحرف بصورة عامة، لأن الشاعر من خلالها يشير إلى الهزيمة المريرة التي تلقاها عندما عاش في عالم غريب عن عالمه، ضاع فيه، وفقد هويته، لأنه ببساطة شديدة "أنسى حرفه" ، وتبدأ القصيدة بأن الشاعر قد مزق أوراق الخريف، التي قد ترمز أو تشير إلى حال غير مرضية أو واقع يتوق إلى تغييره، وبعدئذ ذهب إلى من خدعوه وضحكوا عليه، فجرى له ما أذهله وحيرته وجعله يرقص فوق السلم، يقول "عبدالله شرف":

"مَزَقْتُ أَوْرَاقَ الْخَرِيفِ وَجِئْتُ أَسْمَعُ لِحَنِّكُمْ
وَرَفَعْتُ رَأْسِي كَيْ أَلَامِسَ خَطْوَكُمْ
فَسَقَطْتُ مَطْعُونًا عَلَى خَطِّينِ مِنْ طُولٍ وَعَرْضٍ لَا
يَحْدُهُمَا نَظَرٌ

وَسَمِعْتُ جَمَجَمَةً تُقَهِّقُهُ فِي جَنُونٍ مُنْتَشِرٍ
حَاوَلْتُ لَكِنْ مَا عَرَفْتُ لِمَوْطِنِي أَرْضًا أَحْطُ حَيَالَهَا
وَسَأَلْتُ عَنْ لَوْنِ الشَّوَارِعِ - قَدْ أَمَرُ بِدَرِيكِكُمْ
وَوَضَعْتُ إِبْهَامِي لِأَخْتِمِ صَكِّكُمْ
الْلَحْنُ فِي أُذُنِي فَهَلْ مِنْ عَازِفٍ
مَادَامَ عَزْفِي لَيْسَ يُطْرِبُ سَمْعَكُمْ
أَنْسَيْتُ حَرْفِي يَارِفَاقَ الْمَهْزَكَةِ
فَوْقَ الدَّرُوبِ الشَّائِكَةِ
وَرَأَيْتُ نَفْسِي رَاقِصًا
فَوْقَ الدَّرَجِ ... " (٢)

ولعلنا نجد مفارقة طريفة في استخدامه للإبهام حيث يوقع على الصك الذي أعده الخادعون " ووضعت إبهامي لأختم صككم " ، بالرغم من أنه يتحدث عن الحرف التائه، أو بالأحرى الحرف المنسي فوق الطرق الشائكة .
على كل، فإن الشاعر يفسر لنا تفاصيل الخديعة التي أدت إلى ضياع

(١) الانتظار والحرف المجهد ، ص ٣٥ .

(٢) الحرف التائه، ص ٢١ .

الحرف أو نسيانه؛ ويركز على أنه أتى "بورقتين وشمعة"، فأنكشفت الخديعة وانفض الجبناء، واختفوا في صوت من "ورق" - لاحظ دلالة الورق هنا وهناك - ولكن النتيجة المؤسفة كانت ضياع الهوية:

«كانوا ألاحوا لي يدْرِعُ فوقه باقاتُ وردٍ رَائِعَةٌ
ما إن أُتِيتُ ملوْحًا بورقتين وشمعة...
حتى اشمازوا كُلِّهم ..

وانفضت الجبناء .. والدخلاء لم يَتَدَارَكُوا
وَادَارَكُوا

في بطن حوتٍ لا يرى من يلتقم
حوتٌ وَلَكِنْ من دَقَّ

وأنا مع الجمع الكبير اللاعنين قساوة السَّيْرِ البَطِيءِ
المُرْتَجِلِ

ضاعت هُويَتُنَا ومَآمنُ فائِدَةٍ (١) .

ويعلق الشاعر على تلك النتيجة الخاسرة، فيري أن "الألفاظ" هي التي خدعته وضيعته - مع مجتمعه طبعاً - ولهذا يبدي قبوله بما يترتب على الخديعة حتى ولو كان وخز الإبراء؛ لأنه صدق ما قيل له:

"خدعتني الألفاظُ فاستلقت في جوف الضياعِ المُستعيرِ
وفتحتُ صَدْرِي للسَّهامِ الطائشةِ
وصَرَختُ من ألمٍ ضَلَلْتُ ...

فمرحباً وخزَ الإبرُ" (٢) .

وبلاحظ أن الشاعر، وهو يعترف بهزيمته أمام الألفاظ الخادعة، فإنه يصب جام غضبه على الصحف اليومية ويوجه إليها دائماً سهام هجائه الحادة، لأنه يقرأ فيها مآسى الواقع، ومصائبه التي تلم بالوطن (انظر مثلاً قصيدته: "قراءة في صحيفة يومية" في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته)، وباختصار يمكن القول إنه يرى الصحف قريناً للفساد والنفاق والخداع والموت:

(١) الحرف الثاني، ص ٢١/٢٢ .

(٢) نفسه، ص ٢٢ .

"يَاتِينِي صَوْتُكَ ،
فِي أَثْوَابِ الصُّحُفِ ،
-الأكفان- " (١) .

بيد أن الشاعر حين أراد أن يعبر عن مذبحة "صبرا وشاتيلا" التي ذُبح فيها
ألف الفلسطينيين على يد الأشرار من المارون والنصيريين في لبنان، فإنه لم يتخذ
الصحف وسيلة ليقرأ فيها أخبار المذبحة، وإنما اتخذ من كتاب "معجم البلدان"
لـياقوت الحموي ليقرأ في ورقة من ورقاته تفاصيل المذبحة . وللأسف فقد جاءت
القصيدة، والتي سماها "ورقة من كتاب معجم البلدان" ، مخيبة للآمال، لأنها
صيغت بطريقة خطابية مباشرة دون أن تتعمق الحدث، فضلاً عن نثرية لاتخفى، على
النحو التالي :

"صَبْرًا .. وشَاتِيلاً
ضُلْعَانٍ مِنْ لَهَبٍ .. وَنَارٍ
كُتِلَ مِنْ الدَّمِ فَوْقَ حَبَّاتِ الرَّمَالِ ، وَمُقَصَّلَةٌ
وَرَصَاصَتَانِ، تُصِيبُ أَفْتَدَةَ الْوِطَنِ
ثَوْبَانِ مِنْ شَوْكِ .. عَلَى صَدْرِ الْبِلَادِ .. وَصَلَصَلَةٌ
تَحْكِي فُصُولَ الْمَهْزَلَةِ
كُوْبَانٍ مِنْ ذَهَبٍ
وَعِطْرٍ أَجْنَبِيٍّ صَارِخٍ
يَسْرِي ، عَلَى صَدْرِ النِّسَاءِ .. (٢) .

وإذا كانت الصحيفة أو الورقة أو الكتاب يدخل في خدمة الحرف أو قضيته
لدى الشاعر، فإن الحبر أو المحبرة تتحول إلى عضو مهم في هذا السياق، بل إنه -
يشبه الحبر بالدم، بما يعطى للحبر دلالة عضوية في بنية القصيدة :

"يَا مَنْ هُنَاكَ ..
بَلْ هُنَا ..
يَا وَاحِدِي .. يَا قُبْرَةَ

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص ٤١ .

(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص ٤٥ .

جفتُ دماءُ المحبرة

جفتُ دماءُ المحبرة * (١١)

والحرف في نهاية الأمر عنصر بناء يركز عليه الشاعر لأهميته، وحساسية دوره في التأثير على الجمهور فكرياً وحضارياً، وقد رأينا كيف كان الحرف المخادع طريقاً للهزيمة والضياح - ضياح الهوية الخاصة - وفي الوقت ذاته، فإن الحرف - وكما رأينا أيضاً - وسيلة يمتطيها الشاعر - وكل صاحب كلمة - يحمل بشارة الأمل والنجاة، ومن هذا المنطلق يصير التركيز على الحرف (وأقاربه) مسألة منهجية لدى الشاعر، بوساطتها يستطيع أن يضيء لقومه ويدخل الدفء إلى قلوبهم في الأيام الصعبة والباردة، كذلك فإن الحرف يعتمد عليه الشاعر في رفض ما يراه من قصور وتقصير، وهو ما يشكّل المحور التالي . حديث الرفض !

-4-

يبدو الرفض في شعر "عبد الله شرف" حالة انفعالية حماسية، تفرضها لحظات الانكسار والإحباط، التي سبق أن رأينا بعض ملامحها في حديثه عن الحرف الذي صاغ منه وسيلة ورمزاً لمعالجة العديد من القضايا والرؤى، ولكن من يتعمق حديث الرفض في شعر "عبد الله شرف"، فلا بد أن يجده مؤسساً على نظرة أعمق لواقع الحال في المجتمع والأمة، إنه يشبه زرقاء اليمامة التي تتحسس الخطر قبل وقوعه أو تنذره، ولكن الخطر في حالتنا واقع باتفاق الكثيرين، ولكن الأمر عند شاعرنا يأخذ بعداً أعمق حيث يحذر الشاعر برفضه من مضاعفات الخطر التي تؤذن بكارثة تهدد الوجود كله، وهي الكارثة التي أشار إليها من قبل في قصيدته "الحرف التائه" حيث أعلن عن "ضياح هويتنا"، وهو حين يعلن رفضه، فإنه يفعل ذلك من المنطلق ذاته وخوفاً على الغد أو المستقبل، ولنتأمل معاً طبيعة هذا الرفض حيث يمزجه بالحرف في لهجة زاعقة، وحاسمة أيضاً:

وَأَرْقُضُكُمْ

أيا شيتاً بلامعنى

ويا نقطا بلا آخرن

(١١) تأملات في وجه ملائكي ، ص ١١ .

وياحرقاً بلا ماوى
فواصلكم
محاجرٌ تقبرُ الشُّوقاً
لهذا جئتُ أرفضكم
ويدرُ البدءُ أرفضكم " (١)

من الذين يخاطبهم الشاعر، ويوجه إليهم حديثه؟ إنهم مضرون، ومجهولون بالنسبة للقارىء، ولكنهم معروفون بالنسبة له، فالضمير أعرف المعارف، ولذا لم يقل لنا من هم، لأنه وثيق الصلة بهم فهماً ودراسةً، ورفضاً أيضاً، ولهذا يخاطبهم مباشرة، ويعتمد فى توصيفهم على الحرف ونقاطه ليشكل صورته الرفضية لهؤلاء القوم، وبعد إعلان الرفض يفسر سبب غضبه، حيث يرى أنه لاجدوى من الكتابة التي قضينا عمرنا غملاً الصفحات والأوراق توجيهاً وتعليماً وارشاداً ونصحاءً "فكنا مثل من يكتب على الأمواج والرمل"، ولهذا فإنه يرى القوم عقبة فى سبيل التغيير "لهذا جئت أرفضكم" ويشبه "فواصلهم" تشبيهاً طريفاً، فهو يراها عيوناً تنخر الأعظم، بعد أن رآه مقابر للأشواق، ثم إنها صدى لأشياء لاتنفع، ثم إن أحرفهم مشانق... الخ، وكلها مسوغات للرفض، الذى يؤكد أنه الآن، وقبل الآن، ومنذ بداية البداية.

وإذا كان هذا الرفض يبدو رفضاً عاماً، أقرب إلى الفكر المجرد من الواقع العملي، فإنه يسعفنا في أكثر من موقع بالتأكيد على الجانب الآخر (الواقع العملي)، حيث يقدم المسوغات التطبيقية من خلال الحياة اليومية، التى يصب عليها غضبه وهجاءه بلفظ حاد:

" أنظرُ بين الضلَعين
فألمح جُثمانَ رقيتي
يعمدُّ بين ضفائرها
قد شيعهُ الأوباشُ
وأفلامُ الجنس
ولصوصُ القوتِ

(١) الصبغة بلا جدري، الانتظار والحرف المجهد، ص ١٣.

فأنظر حولي
تسقط من يدي الأوراق
فتسأل ماذا ؟

وأغمغم
مات رفيقي ، والوقت ضنين
لايسمع بالدفع
ولا يجديه الآن عزاء " (١) .

وفي السياق ذاته، يوضح مسووغاته للرفض من خلال الإلحاح على التفصيل ذاتها، وأن كان يوردها في دائرة الحب الذي افتقده أو الذي دفعه إلى الرفض:

"ولم أعرف أن الحب يموت بسوق الخبز
ويشدخه الجيب الفارغ
في ساحات كريم الوجه / وألوان الأنياء" (٢) .

ولا يمل الشاعر من قلب بعض ملامح العالم المرفوض على مستوى العلاقات الإنسانية في المحيط الاجتماعي، فقد قبرت "لبلى والمجنون، وضاعت "عزة"، وصارت شيئاً مثل النكتة، وتحوكت إلى العمل في "ماخور"، وصار "كثير" "باباً" يدخل منه الخائن والمحتال، أي لم يعد غيوراً يخاف عليها وعلى عفتها وشرفها، وكأن الشاعر أراد أن يدين الوطن والشعب جميعاً، ولكنه يؤكد في كل الأحوال أن الجنس صار شعار الحب، وأن القرش صار طريق الحب (انظر: الانتظار والحرف المجهد، ص ١٥) ، ولايب أنه يعاني صدمة "المادية" التي صارت تهيمن على العلاقات البشرية داخل المجتمع، وجعلت القوم يفرطون في أغلى شيء يملكونه، وهو الشرف والعفة والطهر والحب الخالص، ويأبى أن ينغمس في حماة "المادية" المهيمنة، مهما كانت المفريات والمسووغات:

"أكثره جداً باليللى
أن أهواك بعين الجنس"

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص ٤٠ .

(٢) الانتظار والحرف المجهد، ص ٢١ .

أَنْ أَضْمُكَ أَوْانَ النُّومِ
ثُمَّ أَمَجِّكَ وَقْتَ الشَّمْسِ " (١) .

فى مقابل هذا الرفض القائم على الرصد المباشر للواقع وسلبياته، فإن الشاعر يندفع بالعاطفة إلى "مناشدات" خطابية، تقوم على استنهاض الهم ومواجهة التبدل والترهات، ولعل قصيدته "الثلج يغمر المكان" تمثل هذا الاندفاع العاطفي خير تمثيل، ففيها يعبر عن قلقه وعجزه أمام الواقع الشرس الذي تهوي فيه النجوم، وتهمي طاحونة الثلج، وتسقط "عبلة" - كما سقطت من قبل ليلى وعزة - وتلتف الساق على الساق، ولا مفر، والصوت الوحيد الذى يفرض ذاته هو صوت الأعاصير ونقر الشياطين، أما الحبيبة - أو الوطن - فهي نائمة سكرى، فوقها كف الظلام والنباح والرياح، وعويل، وقتيل، وسيل، وعذر الشياطين، وهنا لابد من "المناشدة" الزاعقة، لإيقاظ السكارى والنيام:

"أَهَذَا زَمَانُ التَّحَوُّلِ .. عَصْرُ الرَّقِيقِ؟
أَفِيقِي .. وَهَاتِ السَّيَاطِ

وَهَاتِ الْبَيَارِقِ

صَبِّ الْأَذَانِ

وَبَشِي بِدَفْنِكَ عَبْرَ التُّضَارِيسِ

حَتَّى تَذُوبَ الثَّلُوجِ

تَضِيقُ الْمَسَافَاتُ بَيْنَ الْفُصُولِ

يَمُوتُ التَّبَلُّدُ .. وَالتَّرَهَاتُ " (٢) .

ونتقدم خطوات أكثر تجويداً وإحكاماً لدى الشاعر فى مسيرة رفضه للواقع المتهرىء، مع ملاحظة إلحاحه على تشريح هذا الواقع، فيما يبدو أنه عملية تذكير لمن ينسى أو يتجاهل، وها هو فى قصيدته "الدخول فى الدوائر المغلقة" يذكرنا بالواقع، ويعلن عن أمنيته ورجائه فى الخروج من هذه الدوائر المغلقة، ثم إن الشاعر يُقدم على اعتراف بوقوعه فى شرك خادع حين طغت عليه الأحلام فصدقَ البريق الزائف الذى صنعتها الدعاية الكذابة، و"البروباغندا" التى تدعى تحقيق أشياء لا وجود لها فى

(١) قصيدة الحب والموت ، تظار والحرف المجهد، ص ١٦ .

(٢) تأملات فى وجه ملائكتي ، ص ٢١ .

الواقع، وتصدّق نفسها من كثرة الكذب، وهذا ما يدفعه إلى الرفض بقوة وصلابة، فقد اكتشف الخدعة، واكتشف الواقع المزيف، ولا يملك في سياق رفضه إلا تنبيه الحبيبة / الوطن إلى الكارثة القادمة، وكأنه في كل الأحوال يعتذر عن سوء تقديره للأمور، وعن خديعته الفاجعة، ومن خلال ملمح مركّز يذكّر بامرئ القيس في استثقاله لليل الطويل الذي يجثم على الأمة ولا يريد الانجلاء أو الانكشاف، يشير "عبد الله شرف" في قصيدته "الدخول في الدوائر المغلقة" إلى الكوكب الخادع الذي ظهر في ليل الحبيبة الصابرة المخدوعة:

"حين تمطى كوكبك بساحتنا
خلتكَ وجهًا آخرًا..."

وتأمل كلمة "تمطى" هنا، و"تمطى" هناك لدى امرئ القيس في معلقته
أولاميته الشهيرة:

فقلتُ له لما تمطى بضلبيـــــــــــــــــه وأردفَ إعجازاً وناءً بكلّكل
ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا أنجل بصُبحٍ وما الإصباحُ منكُ بأمثل
وإذا كان امرؤ القيس، يستثقل الليل انطلاقاً من محنة ذاتية أو شخصية، فإن شاعرنا ينطلق من قضية عامة تؤرقه وتضنيه "حين تمطى كوكبك بساحتنا" - ولا حظ ضمير الجمع في "ساحتنا" تعبيراً عن شمولية الرؤية التي تشغله وتشغل جيله، هذا الكوكب الذي تمطى بالساحة، واستمرّ مسيطراً عليها لوقت طويل، أوقع الشاعر، وجيله، في الشرك الخادع، فتخيل الحبيبة قد تخلّت عن وجهها القديم الذي قبّحته الأحداث، وغضّنته الأيام، ثم خالها قد تغيرت "خلتكَ وجهًا آخرًا" .. ورتب على ذلك أمراً مهماً، وهوانتها زمن القحط والجذب والعسرة:

"قلت : وداعاً زمن الجذب .."

ولكنه سرعان ما يستدرك على ذلك الوهم / الحلم، فقد فوجئ بحقيقة أخرى استوجبت التحذير والتنبيه، رفضاً للواقع الذي لم ينته فيه القحط ولا الجذب ولا العسرة، حين تأمل حقيقة الواقع الذي تعيشه الحبيبة / الوطن :

"ولكنّي .."

حين دخلتُ ملامحك الطيبة

رأيتُك

نفسَ الوجّه

ونفس الإيقاع الزائف

فانتبهى ياسيدتي ... (١)

والشاعر هنا يقع في خطأ تركيبى شائع، وهو تقديم المؤكّد أو لفظ التوكيد "نفس"، على المؤكّد (نفس الوجه - نفس الإيقاع)، والصواب: الوجه نفسه - الإيقاع نفسه، وليست خطورة الخطأ في التركيب، ولكنها تكمن في النثرية التي تحوكت إليها السطور الشعرية بتقديم المؤكّد على المؤكّد، ولو استقام التركيب، فربما استقامت "الشاعرية" - إن صح التعبير.

وإذا كان الرفض يأخذ صورة التنبيه والتحذير لسيدته أو حبيبته، فإنه يوسّع دائرة التنبيه والتحذير لتشمل الحلم والأمل في تجاوز الواقع، ويطرح العديد من التساؤلات حول جدوى الحلم أو الأمل في تحقيق رجائه وأمانه، إن الحلم - على كل حال - محاولة إيجابية للرفض، ولكن محاولة تحوطها الشكوك، والمخاوف، ولعل قصيدته "العصفورة ... وضجيج الأصحاب"، تعبّر عن دلالة الحلم والتحذير في وقت واحد، والعصفورة هنا، قد تكون رمزاً للحبيبة / الوطن، وقد يكون الأصحاب هم أهل الوطن الذين يزعمونها بضجيجهم الصاخب، الذي لا يثمر غير طيرانها لعدم استقرارها أو عدم إحساسها بالأمن والسكينة.

في القصيدة يرصد الشاعر الواقع الذي يصفه الأصحاب الطيبون (يشبهون الدراويش، ولعله يرمز بذلك إلى سذاجتهم وعدم إدراكهم لحجم ما يطلب منهم)، ثم يصفهم بأنهم يحطّون فوق بساط الليل، ويزدردون الأوراد، ومنتعلون الحبيبة حلماً (١) - ترى ماذا يعني بانتعالها حلماً؟ وهل يجوز انتعال الحبيبة / الوطن؟ ... ثم يتساءل عن جدوى الأحلام، وهو تساؤل مستمر كما سبقت الإشارة على مدى قصائد عديدة في صور عديدة، وكأنه يستبعد جدوى الأحلام في عصر مشجوج الرأس، ولكن إحساسه الضمني بعدم الجدوى يدفعه إلى إعلان ما يستطيعه فعلاً؛ وهو التحذير والتنبيه:

"قدوري ... وانتبهى

رغبي

ماعادَ الألقُ كما كان"

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص ٢٣ وما بعدها.

وإذا كان يكرر تحذيره وتنبيهه في أكثر من موضع، وأكثر من قصيدة، إلا إنه يعبر عن إحباطه، لأن الحبيبة / الوطن، ثم تصغ إليه، بينما نذر الكارثة تلوح في كل مكان، ولكنه في كل الأحوال لا يملك إلا التحذير تلو التحذير:

"مَاعَادَ الْأُفُقُ كَمَا كَانَ

فَمَا أَصَفْتُ لِي .."

وتأمل تعبيره بعدم الإصغاء عن ضياع تحذيره هباءً، وعدم جدواه، لو أنها استمعت ورفضت، فربما كان الأمر يحمل شيئاً من الأمل، ولكنها لم تصغ "فما أصغت لي .." بينما النذر في الأفق:

"وَالصَّوْتُ بِجَوْنِ اللَّيْلِ يَفُورُ ،

وَتَصْطَفِقُ الْأَجْنَحَةُ النَّاعِمَةُ

غَنَاءً .."

مذبح الأوصال

ومقطوع الأنفاس

تدور "بما خور القصص الأمجاد"

وفي الكتب الصفراء .. حكايا"

والعصفورة في الوجدان الشعبي رمزٌ لأشياء كثيرة، ربما كان أهمها معرفة الأسرار والأخبار، ولكنها في كل الأحوال علامة على الصفاء والمرح والنقاء، وهما هو الشاعر يؤكد على وضعها دليلاً على الحبيبة، ورمزاً للوطن، فيعيد تحذيره المتكرر في صيغة توبيخ، مذكراً بما كان من وصاياها في الماضي، منبهاً إلى الكارثة المروعة المتوقعة:

"نَيْمٌ وَقُوْثُكَ فَوْقَ الْأَغْصَانِ الْمُتَاكِّلَةِ

وَبَيْنَ شَفَاهِ الْأَوْغَادِ

وَهَاهُمْ رُفَقَائِي يَفْتَتِلُونَ

أَمَا أَوْصَيْتُكَ أَنْ تَنْتَبِهِيَ لِلنَّاطُورِ

وَالصَّيَادِ .."

وَلَا جَدْوَى لِي ؟ "

ثم إن الشاعر يلجأ على التنبيه إلى تغير الزمان والمكان: الأغصان متأكلة، والأوغاد يملأون الساحة، والرفاق يقتتلون، والشرك منصوب، والصياد متحفز، ولا

أمان في الزمان والمكان، ومع ذلك لا جدوى من التنبيه والتحذير، فقد
صارت "العصفورة" - بكل ما ترمز إليه - لقاءً سرّياً في قلب الليل، والأصحاب /
أهل الوطن - يعيشون على أرصفة الوهم يخورون ويصطخبون .

ويبدو أن إحباط الشاعر إزاء عدم جدوى التحذير والتنبيه والحلم والأمل،
جعله يوسّع الدائرة ليدخل إليها التحريض على المواجهة، ولكنه فيما يلوح أكبر من
طاقة "العصفورة" وإمكاناتها؛ لأنها يريد أن تتحوّل إلى "نسر" يخترق الأفق، ولم
يقل لنا: كيف تستطيع العصفورة ذلك ؟

شَقَى بِجَنَاحِكَ قَلْبَ اللَّيْلِ
انْسَلَى مِنْ هَذَا الزُّغَبِ
كُونِي نَسْرًا .. يَخْتَرِقُ الْأَفْقَ الْهَمِّمَةُ
وَكُونِي لِلصَّبْحِ مَرَايَا .

وكان الشاعر يستشعر صعوبة تحقيق رغبته أو أمره، فيعود من جديد
للتذكير بوصايا، وللتحذير من الصحف الحمقاء، وحواة الليل في عتاب مؤلم أو
ألم عاتب لنفسه قبل الآخرين، متخلياً عن الحلم، مستبعداً النجاة من هذا الواقع المرّ
الممتلئ بالأشواك والشظايا (١) .

ويمكن القول إن الرفض لدى شاعرنا، يعبر عن نفسٍ مهتاجة، لا ترضى عن
الواقع المضطرب ولا تقبل به، بل ترفضه وتحلم بالمستقبل الآمن من خلال نغمة
حزينة أسوانة تلح على التغييروالتحريض لتحقيق الحلم، وإن كنا لا نستطيع أن
ننكر أن الشاعر في بعض الحالات (وهي قليلة بل نادرة) ، يبدو متفائلاً أو ينتظر
الغائب الذي يحقق الحلم، فهو يقول مثلاً من خلال تفاؤل واعٍ بالأسباب التي تقود
إلى النتائج:

"وَلَكِنِّي أَرَى الْمَصْبَاحَ وَهَاجًا
بِرْغَمِ الرِّيحِ وَهَاجًا
وَلَوْ جُدْنَا لَهُ يَوْمًا
- بِبَعْضِ الزَّيْتِ - لَوْ .. يَوْمًا
سَنَمَحُو كُلَّ مَقْيَاسٍ .

(١) راجع المقطع الختامي للقصيد، تأملات في وجه ملائكي، ٢٩ وما بعدها .

يفجّرُ كلُّ أحزانٍ .

وفصلُ بين أقدامٍ .

وبين الرأس والإصبع " (١) .

ويعبر عن انتظار الغائب الذي يبدو أن وصوله مؤكد، لأن له مهمة جليلة، بالرغم من أن الأحلام هي التي تمهد له وتتحدث عنه:

"والأحلامُ تطاردني

تأمرني أن أنتظر الغائبَ

كي يملأ كلَّ الأشرطة الميتة

ويزرع فوق الوجه المكدود البسمة والأضواء " (٢) .

وبالرغم من ذلك فإن الشاعر كان واضحاً وصريحاً، في إعلان حيرته وشكّه تجاه وصل الغائب المنتظر . فلم يدر هل سيأتي أم لا:

"هل أقسمُ أن الغائبَ آت ؟

أم أكتبُ . . إن الغائبَ ليسَ يعودُ ؟ " (٣) .

ولكن الشيء الوحيد الذي يثق فيه الشاعر الراض هو المواجهة، حتى لو كان الموت هو الثمن لأن الموت حياة، بعد أن أصبح الحلم والكلام والانتظار غير ذي جدوى :

"لم يعدُّ يُجدي . . فكوني دَمْدَمَةً

وارفعي الحرف الحثاجر . .

أحرقني عندَ المحاور

كل لوحات الولاة

واحملي الرأسَ

على الكفِّ وسيري

لاتبالي . . إنما الموتُ حياةٌ ! " (٤)

(١) ليلى . . والمقياس، الانتظار والحرف المجهد ، ص ٣٩ .

(٢) الانتظار والحرف المجهد ، ص ٢٣ .

(٣) الانتظار والحرف المجهد ، ص ٢٤ .

(٤) قصيدة انتفاضة ، قراءة في صحيفة يومية ، ص ٥٦ .

يلعب "التناص" في شعر "عبدالله شرف" دوراً مهماً في إبراز الرؤية الشعرية، من خلال تكثيفها، وتركيزها وإعطائها دلالة ثرية وأكثر غنى، و"التناص" يمثل حركة أكثر نضجاً وتقدماً من التضمين والاقتباس كما عرفهما البلاغيون القدامى، وإن كان يجمعهما مع التناص قاسم مشترك، وهو استدعاء التراث أو الموروث، وهناك من يرى أن التضمين والاقتباس والتناص كلها بمعنى واحد.

نقرأ مثلاً ما يقوله "عبدالله شرف" في قصيدته "الشوب الأبيض .. والمطرقة":

ولقد ذكرتكِ والرماحُ نَوَاهِلُ
مِنِّي وَلَسَعُ الموتِ يَشْرَبُ من دَمِي
فَضَحِكْتُ كي أَخْفِي عَلَيْكِ تَعَاسَتِي
وَبَكَيْتُ.. لَمَّا لَمْ أَحْطُ بِكَ بِمَعْصِي

فإننا نتذكر على الفور ما قاله "عنترة بن شداد" في معلقته مشيراً إلى حبه لعبلة ابنة عمه:

ولقد ذَكَرْتُكِ وَالرَّمَا حُ نَوَاهِلُ
فوددتُ تقبيلَ السيفِ لَأَنَّهُ
مِنِّي وَبِضُّ الهِنْدِ تَقْطُرُ من دَمِي
لَمَعْتُ كِبَارِقِ ثَفْرِكِ الْمُتَبَسِّمِ

والفارق بين بيتي عنترة وشاعرنا، أن الآخر استمد من بيتي عنترة السياق فضلاً عن الوزن والقافية، ثم استعار حب عنترة لحبيبته / عبلة، كي يضيفه على حبيبته / الوطن، مع اختلاف الشاعرين في التعبير عن واقعهما، فبينما يخوض عنترة حرباً ضروساً يواجه فيها أعداءه بالسيف يقاتلهم ويقاتلونهم، ليثبت جدارته، واستحقاقه لحبيبته، يعبر شاعرنا المعاصر عن حالة سلبية ساخرة، ينال فيها الموت منه - تأمل تعبيره الساخر "لسع الموت يشرب من دمي" وهو غير قادر على مواجهة أعدائه أو فعل شيء، يرد عن حبيبته كيد الأعداء، ويعطينا بُعداً آخر من السخرية القتالة، حين يخبرنا أنه ضحك ليداري تعاسته، ويكي عندما تخاذل عن حمايتها ونصرتها، وفي الحالين تبدو المفارقة شاسعة، ونتيجتها محسومة لصالح عنترة، وضد الشاعر المعاصر أو الجيل الراهن بكل مستوياته العمرية أو الزمنية.

إن الاقتباس هنا جاء من أجل تحقيق المفارقة، وللتذكير بما كان يفعله

الأجداد في سبيل تحقيق وجودهم، وما تفعله نحن لتضييع وجودنا .
بيد أن "التناص"، يأخذ دوراً أعمق، حين يدخل "النص الموروث" في "النص
الوارث"، الذي يقوله شاعرنا المعاصر، حيث يصح جزءاً من النسيج التعبيري بالرغم
من انتمائه إلى الماضي، وإلى ملكية أخرى، ويقوم هذا الجزء بأداء دور "بياني"
يكشف الكثير من الأبعاد ويقدم العديد من الإيحاءات، بحيث لا تستطيع المفردات
أو التراكيب المعاصرة أن تقوم به إلا بتفسير السياق أو التركيب ذاته، ولهذا يقرب
"التناص" من "الرمز" اللغوي، أو "الرمز" بصفة عامة، بيد أنه رمزٌ قد تم توظيفه
توظيفاً جزئياً وهو ما نراه بغزارة في شعر الشاعر .

"والتناص" في شعر "عبد الله شرف" يقوم على آيات القرآن الكريم أو
قصصه خاصة، والأمثال العربية المشهورة والحكايات التاريخية الإسلامية، ويتفاوت
استخدام الشاعر لها جودة وتوفيقاً .

ولعل قصة سيدنا يوسف عليه السلام تحظى لدى شاعرنا "عبد الله شرف"
بالنصيب الأوفى في هذا المجال، وقد كانت أيضاً فرصة مناسبة جيدة للعديد من
شعراء السبعينيات كي يتخذوا منها رمزاً يعبرون من خلاله عن هموم الأمة
وقضاياها، وإن كان الشاعر الكبير "عبد بدوي" يُعد من أوائل / إن لم يكن أول /
الشعراء العرب الذين وظفوا قصة يوسف باقتدار في التعبير عن هموم الإنسان في
هذا العصر؛ حين نشر قصيدته "الشاعر والعالم" في مجلة "الأدب" البيروتية (١)،
فضلاً عن توظيفها بطريقة جزئية في العديد من قصائده الأخرى .

في قصيدته "الدخول إلى الدوائر المغلقة" يستوحى "عبد الله شرف" مقالته
إخوة يوسف حين دخلوا عليه ليوفيه الكيل ويتصدق عليهم " . فلما دخلوا
عليه قالوا يا أيها العزيز مَسَّنَا وَأَهْلَكْنَا الضَّرُّ وَجِئْنَا بِهَضَاعَةٍ مُزْجَاةٍ،
فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا، إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ " (٢) .

ويُزج الشاعر ماورد في الآية الكريمة بسطور شعره، ليعبر عن الأمل الذي
يحيا في صدره للتعجاوز أمتة همومها وجراحها وتعاستها، ومن خلال هذا المزج
البارع، يطرح الشاعر ملامح الواقع وما فيه وما يحلم به الناس الذين يسميهم
"العشاق البسطاء" الذين أشقاهم الضر والحزن والزيف جميعاً:

(١) إبريل ١٩٦٨م .

(٢) يوسف ٨٨ .

"أَدْخُلْ سَاحَتَكَ
بشوشَ الْوَجْهِ ، أَغْنَى
وَعَلَى الْعَيْنَيْنِ
دَوَائِرُ ضُرٍّ
وعصائبُ حُزْنٍ
- تلك بضاعتنا -

فامنعنا
بعضَ الزَّادِ
وأوفِ الكَيْلَ وَلَا تَبْخَسْ
يَا أَمَلًا... يَحْيَا فِي الصَّدْرِ
فِيْنَا الْعِشَاقُ الْبُسْطَاءُ

وقد أَشَقَّانَا الزَّيْفُ (١)

وفي مجال مناجاته لربه، وطلب العفو، يعترف الشاعر بما كان منه، ويستدعي إلى الأذنان الآيات الكريمة حتى إذا ماجعوها شَهِدَ هَلِيهِمْ سَمْعُهُمْ وَأَبْصَارُهُمْ وجلودهم بما كانوا يعملون. وقالوا لجلودهم لِمَ شَهِدْتُمْ عَلَيْنَا، قالوا أنطقنا الله الذي أنطق كل شيء، وهو خَلَقَكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ، وما كنتم تستترون أن يشهد عليكم سمعكم ولا أبصاركم ولا جلودكم، ولكن ظَنَنْتُمْ أَنَّ اللَّهَ لَا يَعْلَمُ كَثِيرًا مِمَّا تَعْمَلُونَ (٢).
وذلك عندما يقول في قصيدته "الاعتراف":

فدعني أمرٌ .. بدون سؤالٍ ..
خجولاً .. حياءً
ولاحاجة لاجتلابِ الشهود
ونُطقِ الجلودِ
فإنني .. مقر بما كان مني .. (٣)

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص ٢٢.

(٢) فصلت: ٢٠-٢٢.

(٣) تأملات في وجه ملائكي، ص ٦٥.

وكأن الشاعر بمبادرته المتقدمة، والتي يعرضها قبل يوم الحساب بوقتٍ طويل، يقدم مسوَّغات قاطعة ليُمرَّ على الصراط العريض الممدود، فلا يناله ألم أو عذاب.

وأكتفى بهذا القدر من الدلالة على التناس القرائي، لأقدم نموذجاً لتناص المثل العربي في شعره، حيث يقوم الشاعر باستخدام المثل بطريقة معكوسة تعطي دلالة أكثر عمقا وأكبر تأثير. إنه يستخدم المثل المعروف "ماذا يضير الشاة بعد سلخها ؟ والذي نطقت به أسماء بنت أبي بكر الصديق (رضى الله عنهما) ، حينما قام الحجاج بصلب ولدها "عبدالله بن الزبير" بعد هزيمته وقتله، ومن خلال تعبير الشاعر عن واقعه المهزوم والمتهريء يقلب المسألة ليكون الأثين والألم والشقاء معالم هذا الواقع بعد أن جرى له ماجرى، وكأنه يشير من طرف خفي إلى استمرار عنصر المقاومة والرفض بالرغم من الهزيمة والقتل :

.. الآن ..

تَنُ الشاةُ بُعَيْدَ الذَّبْحِ
وَيَشْقِيهَا السَّلْخُ
وَسَكْنُ الصُّمْتِ
وطولُ الدُّرْبِ " (١).

أما تناص "الحكاية التاريخية الإسلامية"، فيمكن أن نختار له حكاية المرأة العجوز التي كانت تضع الحصى في القدر، وتتركها تغلي، لتقنع أولادها الجوعى بأن هناك طعاماً تعدّه على النار، فينامون حتى ينضج، ثم تتولى الدعاء وتحمل على خليفة المسلمين عمر، الذي يسمعها ويصحّح الوضع بإطعامها وإطعام أولادها، ولكن الشاعر "عبد الله شرف" يري أن الواقع المعاصر خلا من عمر الذي يستجيب ويصحح ويعمل ويعدل ، ولذا يخاطب فاطمة / الحبيبة / الوطن ، بقوله:

"مَاعَادَتُ أَحْبَارُ الْقَدْرِ تَفِيدُ

فَقِيمُ وَقُوقُكَ ..

يا فاطمة ؟" (٢).

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص ٤٠/٤١.

(٢) تأملات في وجه ملائكي ، ص ٤٠.

ويلج الشاعر على هذه الحكاية، في السياق ذاته، في موضع آخر، وإن كان
البأس في النموذج السابق، يتحول إلى نوع من الرجاء الذي يشبه الاستجداء
لترضى عنه الحبيبة / الوطن وتتعاطف معه، وتكف عن الصدا والهجر الذي هو
قرين التخلف والضياع:

"سئمت السفر على كفيك

مللت الصخر المسلوق بجوف القدر

تعالى استند إليك" (١) .

وسوف نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم الحصى في كلا النموذجين،
وإنما استخدم الأحجار والصخر، ولعل في ذلك ما يشير إلى ما يحمله كل من الحجر
والصخر، من معاني الصلادة والبلادة وعدم الإحساس، وهو ما قد يقصر عنه
استخدام الحصى في مثل هذا الموقف الذي يعالجه الشاعر .
ونعد ..

فإن شعر "عبد الله السيد شرف" يملك معطيات أخرى، خصبة وعميقة،
لأنه استطاع الإلمام بها جميعاً في إطار هذا البحث، ولكتنا نؤكد على قدرة الشاعر -
بالرغم من كل شيء - على تقديم المزيد من الأشعار المؤثرة والشجاعة والتي تحتضن
الإنسان - أي إنسان - في أداء فنى جميل وعذب ومغلق .

(١) الثوب الأبيض والمطرقة ، الانتظار والعرف الجهد ، ص ٤٢ .

الخصائص المشتركة لشعراء السبعينيات

بعد القراءة التي مررت لمجموعة شعراء السبعينيات ، فإنه يمكننا الآن أن نرى خصائص شعرهم الموضوعية والفنية المشتركة التي تجمع بينهم وتنتظمهم في سياق عام ، مع تميز كل منهم وتفرده بأداء خاص ، ويمكن إجمال هذه الخصائص في النقاط التالية :

1 = ينطلق أفراد هذا الجيل في قصائدهم من خلال رؤية عامة ، تهتم بالقضايا الكبرى التي تشغل الأمة والوطن ، وتؤثر في مسيرته سلباً وإيجاباً ، وهذه القضايا تسبق ما هو ذاتي وشخصي لديهم بخطوات كثيرة ، مما يعنى انصهارهم في بوتقة الواقع وتواصلهم معه وانتمائهم إليه ، وهم في معالجتهم لهذه القضايا يرتكزون على تصور واضح وصريح ينتمى الى هوية الأمة الحضارية ، ولا يتنكر لها ، وقد رأينا التصور الإسلامي الناضج حاضراً وسطاعاً في أشعارهم مما يعنى أن هذا الجيل يملك مفاتيح الرؤية الحقيقية الناضجة ، التي ترفض الانسلاخ والتبعية والتبشير بالولاء للغير ، كما ترفض الغمغمة واللجلجة والدمامة الفكرية التي تعتمد على التراث الباطني ومضمونه التخريبي .

2 = يخطو شعراء السبعينيات في التعبير عن رؤاهم خطوات فنية موفقة ، حين يعتمدون في أشعارهم على التفاصيل اليومية التي يزخر بها الواقع والبيئة التي يعيشون فيها ، وينطلقون منها لصياغة الرؤية الشعرية في بساطة تؤكد على قدرتهم في التقاط اللحظة الشعرية ويلورتها من خلال أدوات فنية متطورة ، تحقق لهم التميز والتفرد ، وتمنحهم شرف الإضافة الإيجابية إلى شعرنا العربي ، وثبت أنهم أبناء شرعيون حقيقيون في دائرة فن العربية الأول . كما ثبت أيضاً أنهم يعيشون عصرهم بوعي مرهف ، وثقافة عميقة ، وفهم جيد .

3 = يمتلك شعراء السبعينيات قدرة ملحوظة على الأداء الشعري من خلال الشعر العمودي ، وإن غلب على معظمهم النظم من خلال شعر التفعيلة . . ويرتفع مستوي بعضهم إلى درجة عالية ، مما يؤكد على أصالة الشعراء أولاً ، ويؤكد ثانياً على قدرة الشعر العمودي حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعي ، على حمل الرؤية الشعرية المعاصرة بأبعادها المختلفة ، وعناصرها المتعددة .

ومن ناحية أخرى ، فإن شعر التفعيلة لديهم تحكمه غالباً حالة من الالتزام بالقافية ، مما يعنى حرصهم على الموسيقى والتناغم في أفضل درجاته ومستوياته ، وإن كان نظمهم من خلال بحرى المتدارك والمتقارب يوقعهم أحياناً في النشربة ، وهي مزلق خطر نجده على تفاوت في أشعارهم جميعاً .

وبلاحظ أن معظمهم قد نمت في شعره ظاهرة " التدوير " ، وهي ظاهرة لم تكن مألوفة في شعرنا العربي على امتداد عصوره بمثل ما نراها في عصرنا الراهن ، ولكن الشعراء استحدثوها ، أو بعثوها لتتواءم مع التدفق العاطفي ، ولينتهي السطر الشعري بنهاية الشحنة الانفعالية ، مما يجعله على هيئة الفقرة النثرية .

4 = يقوم المعجم الشعري لدى جيل السبعينيات على أساس الوعي بالتراث العربي أدبا ولغة وبيانا ، ولذا تشيع في أشعارهم لغة نقية صافية في تركيبات محكمة وصيغ فصيحة ، فضلاً عن اهتدائهم بالمعجم القرآني الذي يمنحه مدداً تعبيرياً لا يتوافر لمن لا يعرف هذا المعجم . وتجدر الإشارة الى أنهم استفادوا من المفردات والمصطلحات المعربة والمنحوتة والمنقولة عن اللغات الأخرى .

كما دخلت الى معجمهم المفردات اليومية المأخوذة من حركة الواقع الاجتماعي ، بالإضافة إلى لغة العلم الحديث ومخترعاته وكشوفه في مجالي الفيزياء والطب والكمبيوتر ، والتكنولوجيا بصفة عامة .

5 = أما الصورة فتبدو - غالباً - جزئية ، تقوم على صياغة مبتكرة ، وأغلبها ينتمي الى البيئة المحلية مثل البحر والنهر والحقل وما يرتبط بها ، وهي في مجملها صورة موحية ، وذات دلالة معنوية وفنية ، وإن كان القليل منها يجنح إلى التعقيد والغرابة .

6 = وقد أكثر شعراء السبعينيات من التضمين والاقتراس والتناص ، ومعظمه كما أظهر البحث ، مستقى من القرآن الكريم والشعر العربي القديم ، وهو يؤدي دوره في إثراء النص ، وإغناء المعنى بالدلالات ذات القيمة الفكرية والوجدانية والتاريخية .

7 = وفي مجال الرمز التراثي ، فقد أكثروا من استدعاء الشخصيات التاريخية والأسطورية للتعبير من خلالها عن تجارب معاصرة ، واستطاعوا في الغالب استثمارها استثماراً فنياً جيداً . . كما استفادوا من القصص القرآني في هذا السياق استفادة كبيرة ، وبخاصة قصص يوسف وموسى وأيوب وسليمان - عليهم السلام .

8 = قدم بعض شعراء السبعينيات إنجازاً شعرياً مهماً ، وهو الكتابة للأطفال : قصائد غنائية ، ومسرحيات شعرية ، وهو ما يبشر بازدهار لون شعري جديد ، بعد أن كان هذا اللون قليل الشيوع في أدبنا المعاصر ، وأتصور أنه سيعطي فرصة لشعراء السبعينيات كي يؤكدوا دورهم في التواصل مع المجتمع ، ويتخلصوا من بعض السلبيات الفنية التي تخالط أشعارهم .

9 = توجد في شعر السبعينيات الغنائى ملامح درامية تعتمد على القصة أو الحوار ، وهي إضافة فنية مهمة جيدة تكسر رتابة النظم ، وتبث الحيوية في ثنايا القصيدة الغنائية

10 = دخل شعراء السبعينيات الى مجال المسرحية الشعرية ، وقدموا عددا لا بأس به من المسرحيات التي ظهر بعضها علي خشبة المسرح ، وبعضها مطبوع أو ما زال مخطوطا ، وأعتقد أن المسرحية الشعرية ستكون مجالا حيويا ليفرغ فيه الشعراء طاقاتهم الإبداعية ، ويساعدهم على التخلص من الثثرة والحشو والنثرية التي تضعف القصيدة الغنائية .

تلك هي أهم الخصائص المشتركة التي جمعت بين شعراء السبعينيات الذين سميناهم بجيل الورد ، وهذه الخصائص العامة بالإضافة إلى خصائصهم الذاتية ، قد شكلت عالما شعريا جديدا احتضن الوطن والأمة والهوية جميعا ، وكان له مذاقه العذب المستساغ الذي يتمتع في هدوء ودون ضجيج . .

السفر الثاني

ضجيج الهالوك

لاريب أن الفريق الآخر من شعراء السبعينيات، والذين نسميهم بجيل الهالوك، يمثلون حالة من الادعاء والاستعلاء والعدوان في الواقع الشعري والاجتماعي المعاصر، فهم - كما الهالوك - متسلقون، لا يملكون قدرة على العطاء ولا المنح، لأنهم عالة على عناصر وأدوات وظروف غير شعرية بالمرّة، جعلت لحركتهم ضجيجاً يصم الآذان ولكتابتهم دوياً له فرقة "الفشك"، يزعج ولا يخيف ! ولا ريب أن إهمال "الهالوك"، وعدم الالتفات إليهم، يمثل التصرف التقائي الذي ينبغي أن يواجهوا به، فما يكتبونه من كلام سخيخ ورخيص وسقيم لا يستحق الالتفات ولا النقاش، وما يقولونه عبر الآلة الإعلامية الرسمية لا قيمة له، حيث هو ثروة عقيم؛ لا تبشر بأي جديد، ولا تعطي إضافة مفيدة.

بيد أن وصولهم إلى السلطة الثقافية، وتبنيهم رسمياً من قبل السلطة السياسية لمواجهة ما يسمى بالتيار الأصولي، من خلال المجلات والصحف والإذاعة والتلفزة التي تسيطر عليها الدولة، فضلاً عن وزارة الثقافة ومؤسساتها المتعددة، ثم تلميعهم بطريقة مريبة، بعد عودة كثير منهم من بلاد النفط التي أُتخموا من أموالها وازدهروا على صفحات صحفها، كل هذا يجعل الباحث مضطراً للوقوف أمام دعاواهم وادعاءاتهم، ليس من أجل تقويمهم فنياً وجمالياً فحسب، ولكن من أجل كشفهم علمياً وموضوعياً أمام الأجيال الجديدة التي افتقدت القدوة الحسنة، وحرمت من الفن الجيد في أشكاله المختلفة، سبب التعتيم المتعمد، أو قلة الإمكانيات.

إن مواجهة جيل "الهالوك"، تفرض على الباحث أن يقول كلمته للتاريخ وللناس، حتى لا يقال إن شعبنا يستسلم للظواهر الإجرامية دون مقاومة، ويقبل بالتطرف الآثم دون احتجاج، ويدشن العدوان على أخلاقه وقيمته دون دفاع. ولن نتهمهم بتهم أيديولوجية أو فكرية كما فعلوا مع غيرهم، أو كما فعل معهم بعض مجابليهم ممن خرجوا على منهجهم وتفكيرهم، فوصفوه بالخروج من جحور التنظيمات الشيوعية تحت الأرض، أو بالجلوس على المقاهي الموبوءة بالثرثرة

وانتظار الفرصة لبيع أي شيء، ولأي تيار، حتى لو كان هذا التيار على الطرف المناقض لفكرها، أو بالبؤر الصديدية التي أخذت كل الدعاوى المفتعلة كالشكلانية وقصيدة النثر والحساسية الجديدة والحداثة... الخ (١).

أيضاً فلن نحكم عليهم إلا من خلال أعمالهم وأقوالهم، وأقوال المتعاطفين معهم، والعرابين الذين قاموا بتقديمهم إلى الأمة عبر الآلة الإعلامية الرسمية الواسعة الانتشار، وبعد ذلك فللمقاريء والباحث والناقد، الذي يعنيه أمر هذه الأمة، أن يصدر حكمه على هذا الجيل "الهالوكي"، وبالرغم من أن مانقوله يتحرك في دائرة محدودة الانتشار، وفقاً لإمكاناتنا الذاتية المتواضعة، فإننا نأمل من المخلصين في كل مكان أن يقوموا بواجبهم دفاعاً عن ذوق الأمة ولغتها وقيمها الأدبية والجمالية.

وقبل أن نناقش أهم القضايا والظواهر التي تحكم كتابات "الهالوك" وسلوكيات أفرادها، فإننا سنتوقف قليلاً عند أبرز ادعاءاتهم أو دعاواهم، وملامح حركتهم الكتابية من خلال مقولاتهم بالدرجة الأولى وسنقدم على ذلك أمثلة كلما أمكن على مدى البحث إن شاء الله.

ينطلق "جيل الهالوك" من فكرة "الحداثة" أساساً، والحداثة في مفهومهم هي تجاوز الماضي والحاضر جميعاً، وبناء شعر له خصائص جديدة ولغة جديدة ومعايير جديدة، سواء في التركيب أو الصورة أو الموسيقى، أو حسب تعبيرهم "ضرورة التجديد والمغايرة" وفقاً للموجبات الإبداعية والاجتماعية للتجديد (٢). وبناءً على هذا التصور فمن حق من يُسمى بالشاعر السبعيني المنتمى إليهم أن يفعل باللغة والصورة والموسيقى ما يشاء دون حرج، ودون اهتمام بأيّة علاقات منطقية في تركيب الجملة أو بناء الصورة أو الوزن الشعري، ويسفسر أحدهم هذا الأمر ويدافع عنه قائلاً:

"نحن شعراء السبعينيات نمثل جيلاً غامضاً مليئاً بالتناقضات، مسكوناً بالغضب"، ثم يضيف ليوضح ماجرى في السبعينيات من وجهة نظره: "فقد صار الغضب والتمرد بدلاً من التفجع، وأصبح العالم ممدداً على طاولة التشريح، وأصبحت كل المقولات قابلة للنقد والنقض أيضاً. كما أصبح الاجتهاد والتفرد مهمة

(١) درويش الأسبوطي، مجلة الشعر، العدد ٥٨، أبريل ١٩٩٠.

(٢) انظر مقال حلمي سالم: شعر السبعينيات في مصر، مجلة فكر، العدد ٩، ١٩٨٦.

الشاعر نحو اللغة والإيقاع والصورة والبنية. أصبح لدينا بطل لا يخجل من إظهار حماقاته وخطاياها، بطل يبوح بكل هواجسه دون أن يضع القارىء فى حسابه". وللأسف فإن هذا الكلام مجرد بطولة فارغة لا أثر لها على أرض الواقع، فكتاباتهم التي يسمونها شعراً لا تحمل أثراً للغضب أو التمرد على أيه ظاهرة فاسدة، بل العكس هو الصحيح، حيث كان التماهي في الظواهر الفاسدة والمنحرفة هو غايتهم التي عبروا عنها بما يكتبون، فضلاً عن إن المجتمع أو الواقع أو العالم الذي يعيشون فيه بعيداً كل البعد عن اهتماماتهم ومراميهم، إن غضبهم وتمردهم كان منصباً على كل ما هو نبيل ومضىء في اللغة والشعر والفكر، وكان كل ما باحوا به هو التجديف في الذات الإلهية بطريقة رخيصة، والحديث عن الشبق الفجّ بطريقة أرخص !

ثم يقول بادعاء واستعلاء : "قصيدة السبعينيات لا تغازل الخيال العام، بل تقتحمه وتزرعه بقسوة في محاولة لإغناء الذاكرة الجماعية. جيل السبعينيات يهيمن الآن على السياق الشعري ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي كله، ولاتهامات الحادة التي توجه إلينا من الجيل السابق دليل على إحساسهم بهذه الهيمنة. نعم لقد تمت إزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وبدأ شعر السبعينيات يندفع برغبته الجامحة والنبيلة في تطهير القصيدة من هذه النباتات المتسلقة" (١). وبالرغم من الطابع الاستفزازي لادعاء المذكور واستعلائه، فسوف نتابع - مع ضبط النفس - نماذج أخرى من هذا القبيل، تكشف عن طبيعة "الهالك" وتصورات لفن الشعر وبناء القصيدة.

يشير أحدهم إلى الطبيعة الإقليمية الانعزالية للهالك، فيقول "أعتقد أن شعر السبعينيات يمثل عودة إلى أصالة الشعر الشعر المصري" (٢) ويوضح أكثر فيقول : "عودة إلى الروح المصرية الأصيلة في اللغة والأداء" (٣) ويرى أن مصدر تأثيرهم هو العديد من الشعراء العرب، وبخاصة أدونيس وأنسي الحاج، ثم المدرسة العالمية، وعندما يسأل عما قدمه زملاؤه أوجيله، يقول : "قدم رؤية مغايرة من حيث

(١) انظر حديث فريد أبوسعدة، جريدة عكاظ (ملحق دنيا)، جدة، ١٩٩٢/٩/١.

(٢) أحمد طه، ندوة شعراء السبعينيات في مصر، مجلة الكرمل، قبرص، العدد ١٤٤/١٩٨٦.

(٣) السابق، 292.

تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتى من الشارع المصري، وخرج على السلطة، ونشر إبداعه في مجلات الماستر "!!!! (١) وعلامات التعجب من عندنا بالطبع، وسوف تزداد هذه العلامات عندما نرى المذكور يشبه جيلهم بجيل ١٩٢٦ في إسبانيا، ويجد في نفسه الجرأة ليسميه "جيل الحداثة الأول" الذي قَدَّم قصيدة جديدة، وخرج على رتابة قصيدة التفعيلة، وحاول في قصيدته أن يستند إلى رؤية ناضجة متكاملة للواقع المصري !!!! (٢) .

ولكن زميلاً له يذهب في ادعائه وجرأته إلى أكثر من ذلك حين يرى أن أكبر إنجازاتهم هو "الخروج على الثقافة (الإبداعية) "الرسمية" (٣) وأن شعرهم "محاولة لإعادة النقاء للعربية في الشعر . . . بالمعنى الشعري الذي ساد منذ امرئ القيس حتى محمد الماغوط " (٤) .

وفي السياق ذاته يقول آخر ما ملخصه أن لغة الشعر السائدة يوم أراد أن يدخل إلى دائرة الشعراء كانت لغة غير حقيقية، لأنها لغة محدّدة - وهي في زعمه - لا تستطيع التعبير عما يراه من متناقضات في الواقع المحيط بنا. ويقول: كنت أشعر أن اللغة ينبغي تفجيرها بحثاً عن الجدة والفجاءة الساطعة (٥) ، ثم يذهب واحد منهم في ادعائه واستعلائه وغروره إلى حد القول عن كتاباتهم التي يسمونها شعراً: إنها بحث عن قصيدة جديدة ورؤية جديدة ونقد جديد، يتناقض مع التردّي العام، أو بلغة أخرى كما يقول: النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة، ربما لم يطأها شاعر مصري على الإطلاق من قبل !! ، وقد تحفّظ "إدوار الخراط" العراب الذي أخذ على عاتقه تقديمهم للجمهور والتبشير بهم شعراءً للمستقبل، على حكاية النقلة هذه بأن التحديد العابر للنقلات المبالغتة شيء لا يستقيم مع التفكير السليم (٦) .

(١) نفسه، 292. وقريب منه ما قاله محمد بدوي، بأن قصائدهم استثناف لحداثة قد ترجع إلى الأربعينيات ، أو محاولة لويس عوض في بلوتلاند (المصدر ذاته 297).

(٢) أحمد طه، السابق، ص 293.

(٣) حلمي سالم ، نفسه والصفحة نفسها.

(٤) نفسه ، 294.

(٥) ماجد يوسف، السابق 296 . (٦) السابق، 295.

وعلى الوتر نفسه يعزف أحدهم متحدّثاً عن إصرارهم على الخروج على النسق الثقافي الشامل، ويفسّر ذلك بقوله: "إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني" ويرى المذكور أنه إذا حدث هذا، يصبح ممكناً الخروج على نسق الخليل الذي يعتمد على السكون والحركة "!!؟ (١).

وفي تصوّر واحد منهم أن الشاعر في القصيدة الحداثيّة المصريّة ليس بطلاً أو مسيحاً مصلوياً، وإنما هو ذات تنطوي على ذوات متعدّدة، متناقضة، إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والأيديولوجيا، وفي موضع آخر يعلن صاحبنا أن السبعيني يرفض الأيديولوجيات الجاهزة الماركسية والرأسمالية وأنه بالاحتمالية والنسبية في معاينة الواقع والوجود " (٢).

وعند السؤال عن خصائص هذا الشعر الذي يزعمه "الهالك" فإن إجابتهم تبدو في غاية الغرابة والاستهانة بعقول الناس. يقول أحدهم: "من الصعب القول إن هناك خصائص محدّدة لشعر ما، في فترة ما ولكن كما فعل الأقدمون في تاريخ الحركات السريّة والباطنيّة في تاريخ الإسلام، يمكن أن نتلمّس الكثير من خصائص هذا الشعر من أقوال معارضيه، كما فعل الأقدمون حين تلمّسوا فكر الفرق الباطنية من كتابات الذين ردّوا عليهم ثم يضيف مبيّناً الغاية من كتاباتهم التي يسمونها شعراً بأنها زجر الجمهور، وهو ما "جعل حرية الشاعر التجريبية واسعة، والتجريب سمة مهمة من سمات هذا الشعر؛ التجريب مع التراث والتجريب مع الواقع"، ويشرح التجريب مع التراث بقوله: "هو استخدام التراث الصوفي، والتراث الشعري الانقلابي، كشعر الصعاليك" (٣).

ولعله من المفيد أن نضيف إلى ما سبق ادعاء أحدهم بانتّمائه ورفاقه إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، أو الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات "فتحمّل كل هذا!"، كما يقول.

ولا أريد هنا أن أعلق بشيء على تلك المقولات، ولكنني - كما أوضحتُ

(٢) محمد بدوي، السابق 301-303

(١) أحمد طه، السابق، 303.

(٣) أحمد طه، نفسه، 306.

من قبل - لن أتدخل بالتعليق وسأكتفي بعرض بعض المقولات المؤيدة لهم والمعارضة، وأصحاب هذه المقولات بصفة عامة من المتعاطفين معهم أو غير المعادين لهم على المستويين الفكري والفني .

أولاً: المؤيدون

من أهم الأصوات التي احتضنت فريق "الهالوك"، الكاتب "إدوار الخراط" وقد خصّص لهم مساحة كبيرة من كتاباته للإشادة بهم وتقديمهم للجمهور، ومحاولة تفسير شعرهم بطريقة مفتعلة وغير مقنعة، ولعل أبرز محاولاته في هذا السياق إعداد الندوة التي نشرتها مجلة "الكرمل" التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية في قبرص والتي اعتمدنا عليها في تفهم رؤية "الهالوك" للشعر والحداثة، فضلاً عن مقالاته في بعض الدوريات مثل فصول والشعر .

وكانت محاولة "أحمد عبد المعطي حجازي" من أبرز المحاولات المروّجة لفريق الهالوك، فقد اتخذ من جريدة "الأهرام" التي تخصص له مساحة كبيرة أسبوعياً، وهي أعرق الصحف العربية وأوسعها انتشاراً، منطلقاً للحديث عن "الهالوك" ووصفهم بأحفاد "شوقي"، ليضفي عليهم نوعاً من المكانة والقيمة بانتسابهم إلى شاعر العربية الكبير في العصر الحديث .

وعلى مدى فصلي الخريف والشتاء (أواخر ١٩٩١ وأوائل ١٩٩٢)، ظل حجازي يخرج على القراء أسبوعياً بمقال تعريفى، يتناول فيه شعراء الهالوك واحداً واحداً، مع نشر "قصيدة كاملة" لمن يتناوله أو لغيره، ولكي ينفي تهمة التحيز لهذا الفريق، فقد خصص بعض مقالاته للحديث عن شاعر من خارجهم هو "عبد اللطيف عبد الحليم" وسماه "الحفيد النقيض"، وكأنه أراد أن يضرب أكثر من عصفور بحجر، ثم نشر قصيدة قصيرة "لعصام الغزالي"، ولكن تركيزه كان منصّباً على جيل الهالوك، تقرّظاً ودعاية، ونقداً أيضاً ولكنه نقد الودّ والمجاملة والترويح الذى يتغياً أهدافاً خاصة تحدث عنها المعارضون .

ويبدو أن "أحمد عبد المعطي حجازي" أراد أن يصفّي حساباته مع بعض الأطراف، فتحدث عن فترة السبعينيات التي تغيرت فيها الأصول السياسية، والثقافية تحت حكم الرئيس السابق "أنور السادات"، بالخروج من دائرة الحكم الديكتاتوري الإرهابي الاشتراكي الذي ساد فترة الحكم طوال عهد الطاغية الأسبق "جمال عبد الناصر"، وراح حجازي يدين السياسة والثقافة في عهد

السادات، ويمتدحها في عهد عبد الناصر بالرغم من إقراره الضمني بالهزيمة، التي هي في رأي المنصفين نتاج طبيعي للطغيان والقهر والإجرام الذي مارسه الطاغية ضد الشعب، ومع ذلك وجد في نفسه الجرأة ليقول:

"وإذا كانت الهزيمة نهاية لهذا الحلم القومي (؟)، فإنها كانت نهاية أيضا لحركة ثقافية عوملت في السبعينيات خاصة معاملة الأسير الذي كان عليه أن يرضى بوضعه كأسير (كذا؟) أو يرحل، والنتيجة في الحالين فراغ هائل، سمح لكثير من الأدعياء بأن يظهروا وينفردوا، ويحتلوا المنازل المهجورة، ويغتصبوا الأماكن الخالية، ويتحدثوا باسم الشعر والنثر، وباسم المسرح والسينما، وباسم الفلسفة والدين" (١)

ثم يضيف: " . . لكن الهزيمة خلقت في الوقت ذاته قصيدة مصرية جديدة لا يعرفها إلا قليل جداً من المصريين . "

يعدد حجازي أسماء جيل "الهالوك" ويصفهم بأنهم يتكلمون لغة غريبة لا يتحيز فيها القراء البسطاء وحدهم، بل يتحيز فيها النقاد المتخصصون أيضا، " ومع اغترافه بعجزهم وقصورهم فإنه يحاول أن يدافع عنهم دفاعاً متهاقاً فيه من التملق والمداهنة والشهادة الزور أكثر مما فيه من الحيدة والموضوعية والانتماء للحقيقة " هؤلاء الشعراء لا يجيدون الغناء، ولكنهم يحسنون التفكير ويجيدون السخرية، وهم لا يدغدغون عواطفنا، بل يعاكسوننا ويصادموننا، لا باعتبارهم خصوماً، بل لأنهم يرون فينا مارأوه في أنفسهم من قبل، فهم يخاطبوننا وكأنهم يتناجون، ويعرّوننا وهم يتعرّون " . "لا يخلو شعرهم بالطبع من عيوب اليتيم وآفاته، وربما وجدنا كلمة ناقرة أو دعائية، وجملة مرتبكة غير سوية، وربما انكسر الوزن وجمحت القافية فهي غير ذلول، أو أفلتت فليس إلى اللحاق بها من سبيل، لكن صورهم طازجة، ولغتهم جديدة فتية، والإنسان الذي نلقاه في شعرهم أقرب إلى البشر من ذلك الذي نلقاه في شعر أسلافهم الأقربين والأبعدين. ومع هذا فأنت تجد

(١) هذا الهجاء لفترة السبعينيات رد فعل طبيعي لإقصاء اليسار عن بعض المواقع الثقافية والفكرية، ولأن حجازي كان واحداً ممن تركوا مصر في هذه الفترة لمرافقة زوجه بالخارج من أجل حصولها على الدكتوراه في الغناء، فقد عاد بعد رحيل السادات، متصوراً أنه واحد من المطالبين بالرغم من أن الرئيس الراحل استقبله في استراحته بالقناطر أكثر من مرة، ونوّهت الصحف عن ذلك في حينه، حيث كان يأتي في إجازاته من باريس ليلتقي بالسادات، ثم يعود إلى حيث تدرس زوجته وحيث يعمل هو .

فى بعض الشباب سيطرة على اللغة وقدره على ترويضها ، وطاقة على اللعب بها دون هزل أوثرثرة ، وربما عز ذلك على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين" (١) .

وقد أشار حجازى فى ثنايا مقالاته إلى كثير من المآخذ على "الهالك" ، سنشير إلى بعضها فى ثنايا البحث مستقبلاً ، ولكننا نورد هنا ما قاله حول مفهومهم للحدثاء ، وتحذيره لهم من مغبة الإمعان فى الخروج من التاريخ . يقول حجازى : "إن التحرر من الماضي شىء والخروج من التاريخ شىء آخر ، وفرق كبير بين التمرد على عقلية بالذات ، والتمرد على العقل ذاته ، بين رفض نموذج اجتماعى خانق ، ورفض المجتمع كله . هذا هو الجدل الذى يجب أن يدخله الشاعر المعاصر بوعى وأن يخرج منه منتصراً ، لأن هزيمته فيه ستضيف موت الشعر إلى موت العالم .

لأقصد بهذا التحذير (.) ولا أقصد شاعراً بالذات ، وإنما أضعه بين كل مبدع مغامر يضع قدمه على طريق المجهول فأما نجا وإما هلك . . " (٢) هذا أبرز ما قاله مؤيد لهم ، محتف بهم ، مُسَوِّق لكتاباتهم فى أوسع الصحف العربية انتشاراً . . فماذا عن المعارضين ؟

ثانياً : المعارضون :

والمعارضون هنا لا يمكن وصفهم بالتحامل أو التعصب أو التحيز ، وإنما هم كتّاب ونقاد وشعراء متعاطفون مع التجديد ، أو الحدثاء ، وسوف نورد هنا ما قاله بعضهم تعبيراً عن مواقفهم من الهالك أو من محاولات تسويق كتاباتهم والدعاية لها باسم النقد والدراسة .

لقد أثارت مقالات "أحمد عبد المعطى حجازى" عن الهالك رد فعل عبّر عن نفسه بصور مختلفة ، لعل أكثرها تحديداً وشمولاً ما جاء فى مقال الكاتب اللبنانى "جهاد فاضل" الذى رجّح مثل كثيرين ، أن يكون لحجازى من مقالاته هذه مآرب أخرى غير فنية ، وغير شعرية فى العمق ، وهى مآرب لا يمكن أن تتوضح إلا على ضوء ظروف حجازى وطموحاته ومغادرته مصر وعودته إليها فى السنوات الأخيرة .

(١) راجع مقاله فى الأهرام ١٩٩١/٩/٤ ، ويلاحظ أن من أشار إلى سيطرتهم على اللغة لا ينتمون إلى

الهالك ، وأظنه يشير تحديداً إلى "عبد الطيف عبد الخليم" وعصام الغزالى .

(٢) الأهرام ١٩٩١/١٢/١١ والتحذير موجه إلى "عبد المنعم رمضان" .

أراد أن تكون له عصابة ثقافية، يسميها البعض "مافيا ثقافية" مثل العصابات التي كونها شعراء آخرون ومنهم أدونيس ودرويش وغيرهما، ويكون هو القطب وهم "الأتباع"، وسيظهر أمام المجتمع في مصر بمظهر "الأب" الذي يحتضن صغاره، ويحنو عليهم، ويشد أزهرهم، ويقوم عثراتهم.

ويدلي "جهاد فاضل" برأيه في "الهالوك" فيقول: "أما الحقيقة الكاملة حول هؤلاء الشعراء الشبان بدون زيادة وبدون نقصان، فهي أنهم أضعف فصيل بين فصائل الشعراء الشبان في البلاد العربية قاطبة؛ شعراء النثر في لبنان أفضل منهم، على التأكيد...".

ويرى أن أكثر هؤلاء الشعراء يبحثون عن قصيدة "مصرية" الروح لا تمت إلى "البداوة" وإلى "الصحراء" على حد ما يقولون في نظرياتهم الشعرية، بل إن إحدى أبرز جمعيات الشعر الحديث في مصر الآن، وهي جمعية "إضاءة" جعلت "القصيدة المصرية" شرطاً من شروط عضويتها، وأكثر الذين ذكرهم حجازي في مقالاته هي عن هؤلاء.

ويتحدث "جهاد فاضل" عن علاقة "الهالوك" بتسميتهم "أحفاد شوقي" بقوله: "والطريف أن أول من أسرع إلى نفي صلة شوقي به، كان هؤلاء الشعراء أنفسهم فقد ذكر محمد سليمان - حفيد شوقي بنظر حجازي - أنه يتبرأ من شوقي، وأنه لا يجد أدنى صلة بين شعره وشعر رفقاءه من جهه، وشعر شوقي من جهة أخرى، فهم شيء وشوقي شيء آخر تماماً، بل إنهم ماكتبوا الشعر إلا لنقض شوقي والثورة عليه، فشوقي عندهم يمثل الرجعية والتقليد والماضي، بينما يمثلون هم الحاضر والتطور والحداثة".

وأخيراً، يضيف "جهاد فاضل": "ليس بينهم وبين شوقي أية صلة فهم ليسوا في العير ولا في النفير، ولا شأن لهم بالمعايير الفنية الدقيقة، ويكادون لا يعرفون ضبط عملية الإيقاع الشعرية الأولية، فإذا عرفوا هذا الضبط لم يعرفوا ضبط المعنى ولا ضبط الصورة، ناهيك عن تجربتهم الكسيحة الفجة - هؤلاء نفي لشوقي وشوقي نفي لهم (١)".

أما الدكتور عبد القادر القط فيقول عن شعراء الهالوك:

(١) جهاد فاضل، مقال في زاوية ٧ أيام، "جريدة الرياض"، ٢٧/٦/١٩٩٢.

"يتخفى هؤلاء الشعراء وراء مقولة الحداثة التي هي ليست مذهباً أدبياً كالطبيعيّ والرمزية والواقعية، فالحداثة صفة للأدب الحديث، وفي كل عصر يحدث تطور اجتماعي تظهر فيه الحداثة، فالشعراء العذريون مثلاً كانوا حداثيين، ومن كان ينسب إلى "عذرة" فهو حداثي، وابوقمام كان شاعراً حديثاً، ودرس النقاد شعره، وسمّوا مدرسته البديع .

أما هذه الفئة من الشعراء السبعينيين، فإنها تنفر مما يحبه الناس لأنهم يعتقدون أن هذا تخلف، ويحاولون أن يفرضوا شكلاً جامداً للشعر. لقد أصبح الشعر في أزمة حقيقية لدرجة تجعلني أقول إن عصر الشعر قد انتهى، فالعصر الحالي هو عصر الفن القصصي والتمثيلي . . . " (١) .

وفي رأي الدكتور "عز الدين إسماعيل" أن هذه الحركة السبعينية تضخمت فجأة في غيبة النقد، وفي خلو الساحة من الشعراء الكبار . . . ففجأة امتلأت الساحة بعشرات الشعراء الذين يكتبون كلاماً لغوياً لا صلة له بالشعر . إن الساحة الشعرية تحتاج إلى فرز وإلى "غريلة" حتى يتسنى لنا إبراز الشعراء الموهوبين ووقف أم نزيف التجريب (٢) .

أما الناقد اليساري "إبراهيم فتحي" فيقول :

"إن الشعراء الذين لا يهتمون بالواقع ويكتبون تجارب لغوية ووسائل توصيل بلا شيء يوصل، إنما يفترض شعرهم رؤية للواقع تقول إنه غير قابل للمعرفة، وإنه غير قابل للتغيير، وإن الشاعر وحيد في هذا العالم .

هذه الرؤية الشعرية هي رؤية اجتماعية تخجل من أن تسمى نفسها، إنها رؤية فئات الهامش، إن سكان "بوهيميا" الشعرية يعيشون على تسول عطايا أصحاب الحوانيت وملاك السوبر ماركت وموضوعاتهم الشعرية مستمدة بعد تحويرات من بضائع الاستهلاك الإعلامية، والذين يتحدثون في قصائدهم عن تجارب سبقيّة، وعن النسخة الموحدة من الحببية، وانتهاك المحظورات، والخروج على القوالب، وإنما يرددون صدى الإعلانات الشبكية التي تباع بها الإعلانات السيارات ومزيلات العرق وكريمات إزالة الشعر، وكلها مواد شعرية من دنس الالتزام

(١) جريدة الرياض، صفحة الثقافة، ١٩٩٢/٥/٢٧ .

(٢) الرياض، ١٩٩٢/٥/٢٧ م .

الاجتماعي، وتشكيلية فنية مائة بالمائة " (١).

وفى بحشه عن شعراء السبعينيات الذي قدمه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع المنعقد في الإسماعيلية (سبتمبر ١٩٩٢)، تحدث الدكتور "كمال نشأت" عن هؤلاء الشعراء وتأثرهم بأدونيس ومحاولتهم خلق عالم جديد على أنقاض عالم ظلمهم، وتقويضهم كيان التعبير الذي ألفه الناس داخل اللغة "إلا أنهم مازالوا في أسر أدونيس، ومنهم من قطع صلته بالعالم الخارجي، وحطّم الجسر اللغوي الذي يربطه بالناس حين انكفأ على ذاته، وأغلق أبوابه على نفسه، بجعل اللغة ملكية خاصة يفعل بها ما يشاء دون نظر إلى أنها إنسانية مشتركة وجدت قبل وجوده" (٢).

أما "رجاء النقاش" الذي يرى مايكتبه هؤلاء جنساً ثالثاً، ليس شعراً ولا نثراً - وكان أول من تنبه إلى تفاهة كتاباتهم وهشاشتها - فيقول بعد استعراض مجموعة من نصوصهم: "وأخيراً، فإن الذين يكتبون بهذه الطريقة يتوهمون - من شدة خداعهم لأنفسهم - أنهم يكتبون من أجل الناس أو من أجل الشعب كما يقولون، وهم إنما يحطمون كل التقاليد والقيود الفنية والأدبية، لكي يقتربوا من الجماهير، ومن حقنا أن نتساءل أية جماهير هذه التي يتحدثون إليها أو يتحدثون باسمها ؟ إن هذا الكلام الملق لا يمكن أن يصل إلى الناس، سواء كان هؤلاء الناس من البسطاء، أو من كبار المثقفين " (٣).

ويرى "حامد أبو أحمد" أن من يسمون أنفسهم شعراء السبعينيات عالة على شعر الحداثة، وعلى الشعر الحديث الذي صار بسببهم يعاني من أزمة عاتية "والمشكلة هي أن شعراء السبعينيات في مصر قد انهكوا أنفسهم في الجري وراء أوامير عظمها ذخيل على ساحة الشعر العربي، وبدلاً من أن يكونوا عوناً لشعر الحداثة أصبحوا عالة عليه، حتى لقد أحست جمهرة القراء والنقاد - ماعداهم بالطبع - بأن ثمة شيئاً أقبح نفسه في عملية التطور المبدعة في شعرنا المعاصر. ويات الناس يحسّون بأن الشعر الحديث يعاني من أزمة عاتية، وأنه في طريقه إلى

(١) السابق أيضاً .

(٢) انظر أيضاً، جريدة الوفد، صفحة الثقافة والفكر، ١٩٩٢/٩/٨.

(٣) (٢) الشرق الأوسط، ١٩٨٥/٣/٢٢.

ونكتفي بما سبق من آراء ا معارضين أو الرافضين لجيل الهالوك، لندخل إلى صميم كتاباتهم، ونحاول أن نفهم ما يكتبونه، بكل الإخلاص الذي تفرضه عملية الفهم، والقراءة أيضاً .

-2-

من المؤسف، أن ما يسمى بالقصيدة السبعينية لجيل الهالوك، فقدت القدرة على التواصل مع الجمهور، والقراء المتخصصين، وقد ألمح إلى ذلك بعض من أوردنا آراءهم سواء كانوا من مؤيديهم أو معارضيهم، وهذا الانقطاع عن القارئ العام والخاص، معناه ببساطة شديدة الإخفاق في التجربة، والتردي في مستنقع الفشل .

إن أغلب كتابات الهالوك غير مفهومة، وإذا فهم بعضها، فالمفهوم مجرد عبارات فارغة، أو زخرفات تشبه ما وصل إلينا من شعر العصر العثماني، تافهة المضمون، ركيكة المبنى، متكلفة الشكل، سوقية المعجم، بعيدة عن ذائقة الأمة وإحساسها البياني الرفيع الذي يصل إلى ذروته المعجزة في القرآن الكريم، ونماذجه الرائعة في الحديث النبوي الشريف، والشعر العربي لدى الكبار من شعراء العربية الذين أجمع عليهم النقاد على مدى العصور.

وسوف أقدمُ هنا بعض النمساذج دون تعليق، إلا بقدر، ليطالع الناس "فتوحات الإجرام" التي يقودها الهالوك في حق اللغة وحق الأمة معاً، وسأحاول أن يكون ما أقدمه محتوياً على بعض العلاقات التركيبية المفهومة. يقول أحدهم في نص بعنوان "يارا غيمة الوجد":

"أدخل جلدًا من الرمل يغيض عني الماء .
أدخل النيل تهرب الأسماك وتحتجب الفيطان .
أعرف أن جلدي خرقه بالية تلف الرمل والنيل .
أسأل الذين في وادي الاستغناء يختصمون .
أرفع عني كتابي وأشعل ذكرى .

(١) شعراء السبعينيات - مواصلة الحوار، أدب ونقد، العدد ٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص ١٢٦ .

أراني واقفاً أدلق التين والزيتون في عبّ امرأتى وهى تفيض
بالأطفال والمزارعين، أخشى الوقعة، أدخل جلابب أمى وسخا كلوزة:
أسأل الكلام الكلام. تقودني رعشات أمى إلى وادى الكلام، أهجر
السفوح .

أرى أناساً يخزنون في قلوبهم ثمرأ، وفي عيونهم فيوضاً وينصرفون.
الماء يدخل سرّة كيف يخرج عنها ؟ !
أدخل كالماء سرّة ولا أخرج عنها .
قشرتى تنزّبي، تحت تباشير طفعٍ أقدام كالديدان وصليل
كالوقفة.

قال قرنى: هيأتنى .
قلت: هيأتنى .
الأرض تنهش الذي تخيلنا،
وقصة الوقت فى يد الخوذيين يفترعون الهواء ويختلون به .
أنا فى وادي الاستغناء والكلام، وأنتم فى المشاهدة .
أبصرونى :

نواقيسي استبدلتها بالفراشات، والقناع بالسرى: بين الشتيتين
ينتفض العاشق، يسترد وجهاً ويفقد وجهاً، يبحث عن النيل والخرقة
التي مثله ويستر الجسم والخبر والمكان. يختفي خلف شجرة يقال لها
امرأة ويكشف اللحاء ويدخل النسغ. يصبح الاستغناء طائراً بجناحين،
والكلام طائراً بجناحين، والجميع أروقة . أبصرونى .
أنا فى وادي الاستغناء والكلام ،
أنتم فى المشاهدة (١) .

وهذا نموذج آخر لشخص آخر بعنوان "الموجة ذات الزخارف" سأقتطف منه
مايلى وأنقله كما نشر فى مصدره :
"أنت فى ظل البيوت الآن، فاخط ، وعانق الأبيض، هاهم
أهالى المدن الشعبيون حولك .

(١) عبد المنعم موهضان، الكرمل، ١٩٨٤/٤، ص 338 .

التحايا يرمونها في عظمك . هاهم يحطون الأكف في كتفك،
لينهضوك. نَحْ الظلام بالذراعين، وأخرج للمدى .
تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع ، والسما تكيتنا . تأخذني
وهي أرق من الشرفة في الشروق، وأنضج من الحديقة المعنة . تطريني
في طينة الحسد ، والكون أنثى تفك في ظهري جناحين، وتأخذني، في
كتاب الشمس. آه على أمثولتي ويقيني مطر على الصية ، وبارقة
تزيحني إلى الشجن . ضمديني تضمديني . عللي لي ولهي تعلل لي .
تبصرني بالمصاييح الفقيرة وهي ترمي نورها العشوائي . تبردني
بالغناء الداخلي . تنحدر بي في الامتلاء ، وتعطيني من حقول
الكوثر رُمانتين .

أرمي بقبضتي الطيور الحجرية .
والموجة الرخامية ذات الزخارف حملتني إلى حيث خيمة طينية،
وطفلة مبلولة تشيل على كتفها امتداد الصحراء .
كانت إلى جواربي نخلتى الغليظة، وكنت أعبث بالشناشين التي
على رأسها :

جمال محمصة تنغرس في ضلوعي .
ابتعثتني الأرحوزة الثقيلة ، وضع الركب صدري .
كنت معلقاً بين فخذي الناقة .
والفخذان بواتان .
رجرجتني الصفائح الراقعة ، وصقصة الأسنة في السما . (١)
وهاهو نموذج ثالث لأحدهم أنقله هنا كاملاً كما نُشر في مصدره، تحت
عنوان "الأرض إمكانية واحدة" :
"الأرض إمكانية واحدة"
أنت تمر فوقها
كالغيم
من مصطبة

(١) أمجد ريان، السابق، 320.

إلى مصطبةٍ
تجلسُ في أروقة الشيوخ
تشهد الأطفال يكبرون
لكي تخط في حلوقهم
مشروعك الدائم .
أن يحروا جسومهم
بالموت
والمكوث فوقها .
هذا الشارع الملىء
بالصفائح الفارغة
بالمنازل الفارغة
الصبيان
والبنات
والمعلمين
الكتل البيضاء من عظام الجدِّ
والغالبوم
كافة المهدئات

والقبورُ
الأرض ليست تنتهى
لكنها تبدأُ
تملأ المكان بالرائحة
التي إذا توقفت
توقف المشهدُ كُلُّهُ
وصارت السماءُ صرَّةً
ملأى
بشجر الأنساب
صرَّة يفوحُ منها العطنُ الأولُ

والأكسدُ

العوازل التي تفصلُ

بين البرد والهجيرُ
الأرضُ مرّةً لا تشبه القبورُ
ومرّةً هي القبورُ " (١).

وهذا أيضا نموذج أنقله بشكله ورسمه عنونه صاحبه : "تسألني الأصابع " ،
ويقول فيه :

"تسألني الأصابع عن بذرة المدى
وتسألني النساء اللاتي ينعسن
فوق الغرابيل القديمة عن "نطفة الطمي"
تدوسني الظلال
وينهرني الحراسُ الخزفيون
وأنا مارق بين تجاعيد العتبات أغني للصبح السرى ..
الرجالُ نائمون على حصائر الخنوع
وأنا تحت شباك اليمام
أريد أن أخدش الوقت " (٢) .
وهذا نموذج أخير، سماه صاحبه "فهرس" ويقول فيه:
"تقف البدايات قرب سفائن الشحن المرام
أتى الصدام المرتجى يابنتُ
دست رأسها جنب الحقائق
وهي تغلبُ "فكرةً رفّت على شفة المؤرخ :
كان رأس الصقر متسقاً مع العنق المنزل
صار جمر الكاشفات خبيئهن محرّكاً للموريات
وجلد بنتى مرهفاً بالكهرمان
أنا وأنت مؤبدان بمحنة

(١) عبد المنعم رمضان، الحياة ، لندن، العدد ٩٧٩٧، ١٣/١٠/١٩٨٩.

(٢) أمجد ربّان، جريدة الصباحية، جدة، ٢٨/١٠/١٩٩١.

من صنع باب النصر،
تقرأ سيّداتُ فهرس الموت:
المودة مُدية ،

سمانة الساق العلوّ،
لسان عاشقة فصوصُ
عندنا بات المصبّ مفخّخا بالضارعات ،
وبيت أمي مائلاً بالمشتريين المنحلّ الخلفى ،
يمشي نحو معرفة الفجائع طالعاً مامسها
مثل المكلف بالجللاء،
هنا الدساتير التس مامسها أرق الرغائب .
يانجى فهاك مُلّكة :

عليك عقيدة الزوَار، والجسد الطليعة، عزلة
الملكات ميرامار، أقداح الترائيين، ظل
كبائن التجار، وجد اللاتمين على الهوى جدل
الطبيعة، يخت فاروق المغادر، خطو عابدة
محررة، مساءلة الحداثة، قتل ديك الجن،
معجزة النهوض من الرماد، شهية المتنورين
الأم.

يسعى فى مناكبها الوصال المرتجى يابنت،
قولى : "ليس هذا الماس سفرا" ثم قولى :

"ليت أمى راقبت ميزان سكرها المطفف فى الدماء ولم تضىء " (١) .
هذه النماذج تقدم لنا ما يسمى بشعر الحداثة الذى ينبغى علينا من وجهة
نظر أصحابه أن نبصم على وثيقة بأبداعه القذ الذى تجاوز الأولين والآخرين ، ونقرّ
ونعترف بأن أصحابه "تقدميون" منتمون إلى الوطن والشعب والأمة، معبرون عن
هموم الناس والمجتمع، "من خلال رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري" ومن خلال
لغة نقية" تعيد للشعر صفاء "منذ امرىء القيس حتى الماغوط " !!
وبالتأكيد، فإن محاولة فهم هذه النماذج التى اخترناها، هط محاولة عبثية

(١) حلمي سالم، الصباحية، ١٩٩/١١/٣ .

لأننا لن نخرج من ورائها بطائل، لأننا بالتأكيد أيضاً، لاندري تماماً ماذا يريد أصحابها، وماذا يريدون توصيله؟ إنها مجرد هذيان محموم سيتفرغ مشحون التهويمات والخزعبلات التي تتبدى في الأحلام، لتُسكنه الصفحات، وعلينا بعدئذ أن "نسهر جراًها ونختصم" !، ثم ليخرج علينا بعدئذ من يجد في نفسه الجرأة والادعاء متحدثاً باسمهم: "أظن أننا حققنا للقصيدة ما كنا نحلم به، ولو بشكل نسبي" !! والسؤال هو: ما الذي تحقق بالضبط؟ يقول المذكور " . . . كتبنا قصيدة تهتم ببناء المضمون تشكيمياً (؟)، وما يعنيه ذلك من احتفاء بالرمز والمجاز والصورة الجديدة واللغة المجترئة أحياناً إلى الانحراف عن التقاليد" (١).

ولعل من تأمل النماذج السابقة يجد أن ما قدمه أصحابها مجرد كتابة ساذجة يستطيع أن يكتبها الصبية الذي لا يجيدون الشعر ولا اللغة ولا يعرفون منطق العلاقات التركيبية، ولا يملكون القدرة على تناول ما يعتمل بداخلهم، ويعجزون عن التعبير عنه، ولعل هذا مادفع شاعراً مثل "محمد إبراهيم أبو سنة" إلى وصفهم بالרטانة وعدم الفهم لما يكتبون، ثم تفسير إرهابهم الأدبي ضد الآخرين بأنه نتيجة لإخفاقهم الذريع في مجال الفن الشعري، وبأنهم لا يملكون سوى القوقعة الفارغة أي الشكل الزائف الذي يخلو من المضمون الحقيقي، وهو الشكل الذي يعد لوناً من اللعبة اللفظية يعكسها طموح يتجاوز قدرة الشاعر وموهبته، ويتهمهم "أبو سنة" بأنهم يشعرون بالولاء الشعري لغيبيات تأتي من بيروت، وهذا الانخلاع الشعري يتجلى في قصائد تقترب من الهذيان، وتقوم على التداعي الحر للشعور، ويتوسل بأقبح الألفاظ، كما يرى أن هذه الكتابات قد هبطت بالشعر دون مستوي النشر (٢).

إن أشد المتعاطفين معهم، لم يستطيعوا أن يتجاهلوا الضحالة السائدة في كتاباتهم، والإبهام المظلم الذي يغشى صورهم ومجازاتهم، وهاهو "العراكب" المتحمس لهم "أحمد عبد المعطي حجازي" يرى أن التعمية المجانية وتكلف الإبهام وإعفاء النفس من معرفة اللغة واحترام القارئ وطالب الرضا من خارج الحدود، نوع من الرفض الذي يعد انتحاراً، وليس الرفض الذي يعد نوعاً من النبيل (٣).

(١) انظر، حديث حلمي سالم، مجلة الوطن العربي، باريس ١٩٩١/٨/٩ ص ٤٥.

(٢) جريدة الوفاق، ١٩٩١/٩/٥، (٣) الأهرام، ١٩٩١/١/١.

ويشير "حامد أبو أحمد" إلى أن الغموض عندهم بلا حدود ولا قيود حتى يبدو أنه غموض لذاته أو غموض من أجل الغموض لا أكثر ولا أقل (١) .

وعندما يتحدث "كمال نشأت" عن شعراء السبعينيات، فإنه يقسمهم إلى نوعين أو طائفتين، طائفة موهوبة لاتزال في حاجة إلى وقت كي تتخلص من أدونيس، لتطير بقوة ريشها الذاتي، وطائفة فقيرة الموهبة (يشير إلى هؤلاء) يستر شعراؤها عجزهم بالإبهام والغموض الشديدين، فترى القصيدة كوناً ملفعاً بضباب المجازات المتداخلة (٢) .

ويقول الدكتور عبد القادر القط معلقاً على الكلام السبعيني المظلم: "لم يحدث في حياتنا ما استدعي هذا الغموض الشديد بدعوى أن الحياة غامضة، وهذا كلام مردود، فالأدب لا يحاكد الحياة إذا كانت غامضة وقضاياها كلها واضحة، والعقل يستطيع استيعابها" (٣) .

وفي مناسبة أخرى يحلل الدكتور القط حالة الهالك الغامضة بقوله:

"حين نتحدث عن المتلقي للشعر خاصة، نقصد إنساناً مثقفاً ثقافة عامة أولاً، وثقافة شعرية بوجه خاص، وقرأ نماذج جيدة كثيرة في القديم والحديث، واستوعب كثيراً من نظريات الشعر والفن بوجه عام، وأدرك سنة التطور، فهو لا يقيس النماذج الحديثة المغايرة بمعايير الشعر الذي ألفه وألف قيمته الفنية، ويدرك أن لكل جديد معاييره الخاصة، فإن بذل مثل هذا المتلقي جهداً مطلوباً في استقبال هذا الشعر مع حسن الظن به، ثم عجز أن يعايش تجربة الشاعر، فلا بد أن يكون هناك خطأ ما في هذا الشعر" .

ويضيف "عبد الله السمطي" - وهو من المنتمين للحدثاء - إلى تحليل الدكتور القط، قوله:

"لقد تفوق الشاعر تماماً، وانسحب تماماً من الواقع، فيما تقترب الفنون الأخرى من هذا الواقع وتحتضنه، وتبتكر تجاربه المتجددة وموضوعاته الخصبية، في الوقت الذي اختبأ فيه الشاعر وراء كلماته الضالة، وتعبيراته المألوفة المبهمة، كأنها (حوار الطرشان). لقد أصبح الشاعر منبوذاً من الواقع، وباتت أقواله محض تهريج

(١) أدب ونقد، عدد ٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص ١٢٨ -

(٢) انظر بحثه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع، والوفد ٨/٩/١٩٩٢ .

(٣) الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢ .

وملح وطرائف. ونسأله الشعر التالية تشهد بذلك، والتي يكون أغلب جمهورها من الشعراء (١).

بالحجيب أن الهالك "يدافعون عن الغموض بدفاعات فيها من الجرأة والوقاحة - ومعدرة لاستخدام اللفظ، لأن ما يقولونه، لا يمكن وصفه بغير ذلك - فأحدهم يرى أن العيب ليس في كتاباتهم، وأن مردّ عدم فهم ما يكتبونه يرجع إلى ثلاثة أسباب:

الأول: أن الشعر لم يعد فن العربية الأول - ونسأله: من الذي أفتى بذلك أقرر ذلك ؟

الثاني: أف مغامرة التلقي يجب وعيها - ونسأله ماذا يفعل المتخصص الذي يخفق في فهم الألغاز والأحاجي التي تكتبونها؟ وماذا نقول لعامة المثقفين الذين لم ينجحوا في هذا المغامرة أمام إخفاق المتخصصين.

الثالث: سيادة الرؤية النقدية المتخلفة - ونسأله إذا كان نقادنا متخلفون - بمن فيهم المتعاطفون معكم - فهل نحيل كتاباتكم إلى نقاد أجنب كي يفهموا خزعبلاتكم ؟

ويرى آخر رأياً طريفاً ومضحكاً حين يرجع بأسباب الغموض إلى عدم نشر ما يسمى شعرهم الذي تحاصره السلطة ومطبوعاتها الرسمية ومهرجاناتها الأدبية - ونسأله: ولماذا ظل غامضاً ومظلماً بعد أن أتيحت لكم السيطرة الكاملة في صحف السلطة ومطبوعاتها ومهرجاناتها ومعارضها وندواتها ؟ (٢).

ويحتج ثالث لهما، بمقولة الخليل بن أحمد "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويتاح لهم ما لا يجوز لغيرهم من تصريف اللفظ وتعقيده وإطلاق المعنى وتقييده، فيحتج بهم ولا يحتج عليهم" ويرفض المذكور أن يكون الغموض نتيجة لعجز الشاعر أو هشاشة أدواته (٣).

وهذا كلام مضحك أيضاً، لأن "الشعراء أمراء الكلام" الذين يعنيه الخليل لا علاقة لهم "بالهالك"، ولأريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر

(١) عبد الله السطى، مقال: هل تحتاج القصيدة الحديثة إلى حركة إحيائية ثالثة ؟ - الحداثة أوصلت الشعر إلى حافة الهاوية، جريدة الشرق الأوسط، ٩٢/١١/٨.

(٢) راجع: الكرمل، ع، ٤٤، ١٩٨٤، 304، لتقرأ رأى رفعت سلام وعبد المنعم رمضان معا.

(٣) راجع مقالاته مع محمد بدوي، السابق، ص 305.

والموهبة لاعلاقة لهم "بالهالوك"، ولاريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر والموهبة، وإمارتهم للكلام ليست إمارة مطلقة، ولا تعني تفويضهم على بياض، وإنما هي محكومة بتقاليد ومنطق وعلاقات يتحركون من خلالها، ويصرفون الكلام

من خلالها، أما الفوضى "الهالوكية" التي يشير إليها صاحبنا، ويفسر بها كلام الخليل تفسيراً مفتعلاً ومناقضاً فلا محل لها هنا، لاسيما وأن النقاد أجمعوا على عجز الهالوك وهشاشة أدواتهم، وسبق أن أوردنا مقولات "العراب" الأكبر عند حديثه عنهم في الفقرة الأولى. وشبيه بهذا الدفاع المتهافت عن الغموض ترديد مقولة أبي تمام لمن قاله: لم أفهم ماقلت، فقال له: ولم لا تفهم مايقال، فالمقارنة بين شاعر متمكن ومبدع، وبين دعي عاجز هش غير مقبولة عقلاً ولا واقعاً ولا منطقاً.

ولاريب أن هنالك غموضاً مقبولاً يلجأ إليه الأديب حين تكون فكرته عميقة ذات أبعاد واحتمالات متنامية، تكشف عنها القراءة الواعية، ولكن الغموض المعتم الذي لا يعطيك فكرة ولا بعداً ولا احتمالاً، إنما هو تعبير عن العجز والإخفاق.

إن الغموض الحقيقي السليم - كما يقول عبد الرحمن بدوي - هو الناشئ عن المعنى الحافل بالإيحاءات، والتعبير المليء بالإشارات، والمركّز في صيغة منحوتة، كلما أوغلت في مهمتها تكشفت لك عن معان جديدة باستمرار، والإ تحوّل الأمر إلى لون من الباطنية أشدّ نكراً من الباطنية القديمة التي تحدث عنها الغزالي في "فضائح الباطنية" (١) ولا يخامرني شك في أن مايفعله الهالوك نوع من "الباطنية الجديدة" وقد أشار بعضهم إلى ذلك ضمناً في الفقرة الأولى من هذا السّفر.

إن كتابات الهالوك التي تزعم أنها شعر مظلمة في معظمها، منقطعة عن المتلقي في أغلبها، سقيمة في مجملها لغوياً وتشكيلياً وموسيقياً. وسوف نتوقف عند القليل الذي يمكن فهمه، وإدراك دلالاته، لنرى بعض ملامح بنائه ومعطياته.

(١) راجع مجلة الثقافة، الإصدار الثاني، عدد ١٠٣، ١٩٦٥/٢/٦.

أراني في هذه الفقرة مضطراً للاستعانة بما قاله غيري، من المتعاطفين مع الهالوك، لتكتمل ملامح الصورة التعبيرية عندهم، سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصوري، ولنبدأ بما قاله الدكتور "شكري عياد" في أمسية ثقافية بالتلفزيون المصري، حيث أشار إلى أن ظاهرة السبعينيات يجب أن تُراجع نقدياً دون دعاية أو ضجيج، ودون إصدار أحكام انطباعية مثل التي قالها "جابر عصفور" عند سؤاله عن شعراء السبعينيات بقوله: ويضيف شكري عياد في موضع آخر "إنهم نسفوا أدونيس". ثم قال "شكري عياد" عن أحدهم: إنه شاعر زخرفي ولا جدوى من قراءته، وكل ما يفعله مجرد ألا عيب لفظية كان يفعلها من قبل شعراء العصر المملوكي، وليست الكتابه بالحروف والتشكيل بها دليلاً على عبقرية الشاعر، ويشير عياد بذلك إلى ديوان المذكور حسن طلب الذي صدر مؤخراً بعنوان "آية جيم" والذي يعتمد على حرف الجيم في مفرداته ومعانيه (١).

والاعتماد على حرف من حروف المعجم هو تقليعة "مملوكية" بعثها "الهالوك" مرة أخرى، وزعموا "حداثيتها" حيث كان الشعراء في أواخر العصر المملوكي يأخذون من أحد الحروف، أو أكثر من حرف، وسيلة في نظمهم للتدليل على قدرتهم اللغوية، والعروضية، وفي مجال القافية وأبرز الأمثلة على ذلك ما عرف بالبيديعات والألغاز والتواريخ، وقد ازدهرت جميعاً في العصر العثماني، وجاء الهالوك، ليخدعوا الناس بقدرتهم على التجديد والإتيان بما لم تأت به الأوائل، ومادروا أنهم قدموا "تقليعة" رديئة كانت مظهراً من مظاهر الضعف والخواء في العصرين المملوكي والعثماني.

صاحب "آية جيم" لم يقدم فيها أكثر من نظم لمعاني "حرف الجيم" الموجودة في المعاجم، وهو نظم بارد وركيك، يدل على أن صاحبه يهزأ بالعقول والأفئدة، فضلاً عن جرائته على المفهوم القرآني لمعنى كلمة "آية" حيث اتخذ منها عنواناً لمنظومته الرديئة فضلاً عن ادعائه وافترائه بأن القرآن قد ظلم حرف الجيم بعدم استخدام ألفاظ تعتمد عليها... ترى ماذا في هذا النص من قيم شعرية عالية؟ يقول:

(١) انظر: جريدة الرياض، ٢٧/٥/١٩٩٢.

" جيمُ جمزتُ أم جيمُ بجمتُ؟
جيمُ من يأجوج ومأجوج تجعُ وتجارُ
جيمُ كالجُلُوز الأعجَرُ
وجُهَادَاها : إجهاض الجيم المسجونة
بين الجامع والمتجرُ

أم جيم تتهجى وتجاهرُ:
جيمُ تتفجرُ ؟!"

ترى بماذا نخرج من هذا الكلام ؟ وماهى القيم الجمالية التى يمثُلها
ويؤديها ؟! ثم لنقرأ قوله:

"جيم حجناء وجيم جبأ وجيم بجراء وجيم عجراء وجيم جيمية
من جعل الجيم مفاجأة وأهازيج جزافيه؟ " (١) .

هل زاد المذكور على رصّ معانِب الجيم المعجميه؟
هل أضاف جديداً بتساؤله عن الجيم المفاجأة والأزهايج الجزافيه؟
ألا يذكّرنا ذلك بمن كان يقول : الأرض أرضٌ والسما سماء ... ؟
واليك مقطعاً آخر يقول فيه صاحب الجيم العجراء :
"الجيم الجعرانية جابهت الجيم السنجانية
فانبجست جيم الأيديولوجيه
وتوجست الجيم الجيماء
فما جدوى جيمين هما جيم الشجب
أو الجيم الجلاتينيه ؟ "

لعل شعراء العصرين المملوكي والعثماني ، كان لهم مبررهم التاريخي
واللغوي ، حين كانوا يجنحون إلى الاحتيال اللفظي أو اللغوي أما "الهالوك" الذي
يدعى الحداثة فما مبرره ؟ لقد أعجبني تعليق "عبد الله السمطي" على هذه العورة

(١) حسن طلب ، مجلة "إبداع" ، عدد ١٢ ، ديسمبر ١٩٩١ ، ص ٥١ ، والمنشور في "إبداع" جزء مما

الفنية حين قال: إنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري وخالية من الخيال والشعرية
الخصبة " (١) .

لقد بلغ الزهو بصاحب هذا القمع اللفظي - كما عبر السمطي - أن يتيه
زهواً وغروراً وهو يقدم منظومته الرديئة أن يشبه نفسه بالمتنبى حين قال : "سيقول
فى تأويلها النقاد ما شئء لهم أن يقولوا" ثم أطلق عليها لقب "سمط الدهر"
تشبيهاً لها بالمعلقات الجاهلية، وهى فى واقع الأمر لاتعدو - كما رأى أحد
الكتاب - بحثاً شعرياً أو نصاً لغوياً، وليست قصيدة، بل استعراض لغوى لمهارة
اللعب، وأن صاحبها ألزم نفسه ما لايلزم، وأن إحساسه بافتعال ماكتبه؛ قد دفعه
إلى تقديم دفاعات غير موفقه وكأنه يحس بأقدامه على ارتكاب جريمة لغوية لن
يغفرها له الكثيرون، ويضيف الكاتب: "وفى رأيي، فإن مايقال عن الجيم يمكن أن
يقال بشئء من التدبر وإعادة النظر والتفكر والصنعة والاستعانة بعدد من
القواميس والمعاجم، واستدعاء بعض أبيات الشعر، والاستعانة ببعض آيات القرآن
الكريم، يمكن أن يقال عن أي حرف آخر " (٢) .

وبالفعل، فقد انضم آخرون في موكب "الهالكوك" إلى رفيقهم، وأصدر
أحدهم ما أسماه ديواناً بعنوان "البائية والحائي"، يقول فيه عن حرف الحاء وحرف
الباء مايلي:

"قالت جاء: في الحدادون، الحفاظون، الحراس، الحصّادون، الحرافيش، الحي،
الحدّاءون، الحاكّة، حمال حصاد العقل، الحكّاءون، الخطّابون، حرائر حمص،
الحضّانون .

فقلت باء: وأنا في البنّائون، البصّاصون، الباعة، والبّداعون، بشارفة،
لبيرقدار، البصارون، بهانسة البرّين، البدو، بلاغيو البصرة، وبنات البدن، البنى،
البربر، والبواسون" .

وكما نرى، فإن الشعر تحوّل إلى عملية إحصائية سقيمة وباردة، للأسماء
التي تبدأ بالحاء والباء، ويستطيع أي شخص يحمل شهادة محو الأمية أن يقوم
بهذه الإحصائية دون كبير عناء، وبخاصة حين يفتح المعجم الوسيط مثلاً على باب

(١) الشرق الأوسط ، ٩٢/١١/٨ .

(٢) ابن ماجد، زاوية إبحار ، جريدة الجزيرة السعودية ، الرياض ، ١٢/٤/١٩٩٢ .

الحاء أو الباء، فيجمع هذه المسميات، بالضبط مثلما يفعل الناس لحلّ فوازير
رمضان وما أشبهها!

ودخل ثالث من جيل الهالوك إلى مجال اللعبة الحرفية، فكتب نصّاً فيما
أسماه ديواناً بعنوان "شمس الرخام"، يقول فيه:

"أبدلتها حاء بجيم، قالت: الجيم
استقرت حين فرت، قلت: والحاء استدارت
في حياء مغزلها، ونامت".
ثم يقول عن حرف الحاء أيضاً:
"انحلت حدته في حب حياء محبتها
استحلت حرقة، ريمحت ناحية الحقل.
وحكمت حكمتها، انسطحت في جرح الحناء.

وجلت حالها، انفتحت

في حلم الحجر النائح، واتضحت

في حلكتها!"

أليس شعراء عصر الانحطاط والضعف في العصرين المملوكي والعثماني
أكثر حداثة وتجديداً من جيل "الهالوك" الذي يعيش في أواخر القرن العشرين؟ ثم
أليس من واجبنا أن نعتذر لشعراء العصرين المملوكي والعثماني عما قدفناهم به
على مدى أعوام طوال من اتهامات واستنكارات وانتقادات، بسبب مستواهم
الشعري المتهافت وضعفهم الفني الواضح؟

ومع ذلك، فهناك من يشيد بشعراء الحروف، ويحاول أن يفسر ضعفهم
لصالحهم، فيرى الحرف أصلاً للوجود البشري، واللغة هي الحكمة أو الكلمة
التي تلقاها آدم من ربه "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب
الرحيم" (١)، أو هي الروح أو الرسالة التي نَجدها في قوله تعالى: "إنما المسيح
عيسي بن مريم رسول الله وكلمته ألقاها إلى مريم وروح منه" (٢).
ثم ينتقل إلى أن الحاء هي الأخرى أصل لأمة من البشر والباء أصل لآخر يجمعان

(١) سورة البقرة: ٣٧.

(٢) سورة النساء: ١٧١.

أخرى، والحرفان يجمعان أكثر مما يفرقان، فهما يشكلان معاً كلمة واحدة هي الحياة، يقصد كلمة "حب"، ويفترض كذلك أن الحاء هي الحب الواحد، وهي الحياة الحلوة الحكيمة... الخ (١)، وهذا من أعجب التفسيرات المفتعلة والتبريرات المتكلفة لكلام هُش ردي، عابه النقاد والدارسون، طوال قرن من الزمان تقريباً؛ على أجدادنا في العصرين المملوكي والعثماني، ودرستاه في هذه المدة أيضاً، لطلابنا وابنائنا في المدارس والجامعات على أساس أنه يمثل النموذج الأسوأ في حياتنا الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً.

ولا يتوقف الأمر عند حدّ لعبة الحروف هذه، وإنما يتعداه ليمثل ظاهرة عامة فيما يكتبه "الهالوك"، حيث تتحول كتاباتهم إلى نوع من الزخرفة السمجة الخالية من المضمون والقيمة، مما يستوجب ردّ الاعتبار لأجدادنا المملوكيين والعثمانيين - ولنقرأ مايقوله أحدهم فيما يسميه قصيدة بعنوان "بنفسجة"؛ يقول فيها:

"ولن خَبَبُ العيسُ؟

للميس

ولن هَوْدَجُ بلقيس؟

ولن قَدَيس؟

للميس

ولن جالسةٌ... وجليس؟

للميس... (٢).

وواضح إلى جانب السجع المتكلف ظهور نثرية لا تبقى لصاحبنا فضيلة فنية، ولا معنوية، ولعلي هنا أستأنس برأي حدثي من مدرسة السبعينيات، يعلّق على هذا النص الردي بقوله:

"وهكذا تظل القصيدة غير مكتملة بذاتها، وقابلة للنمو الرأسي، بمعنى أنها تمتلك قابلية للاستطراد والتداعى إلى ما لانهاية" ثم يسخر من صاحب النص لتأكيد انفتاح القصيدة، بنظم نصٍّ مماثل يقول فيه:

"ولن خَوْفُ (فؤادة) من (عتريس)؟

للميس

(١) انظر مقالة: أحمد عبد المعطي حجازي، الأهرام، ١٩٩٢/٢/٥.

(٢) النعمان الحسن طه.

ولن نتقاطرُمن ديروطَ ومنُ برديسُ ؟

للميس

ولن نمسحُ جوخَ وزير، أونتكالبُ حولَ رئيسُ ؟

للميس . . . الخ .

يزيد الكاتب سخريته من صاحب البنفسجة : بكتابة تنويه تحت نظمه
المماثل يقول فيه : المقاطع السابقة لكاتب هذه الدراسة، وليس لأحد الحق في
استخدامها بدون إذن منه "

ويأتي الكاتب الذي يؤكد سيادة الظاهرة التصنيعية على مستوى كتابات
صاحب البنفسجة جميعاً بنموذج من شعرنا القديم يبين فيه كيف وظف الشاعر
الجناس توظيفاً شعرياً وعضوياً يخدم النص، ولم يورده لمجرد اللعب بالألفاظ، يدلل
الكاتب على ذلك بأبيات لجميل بثينة يقول فيها :

خليلي إن قالت بثينة : ماله
أتي وهو مشغول لعظم الذي به
أتانا بلا وعد ؟فقولا لها : لها

ومن بات طول الليل يرعي السها ، سها

لها مقلة كحلاء نجلاء خلقة

كأن أباهما الطيبي، أو أمها . مها (١)

ويورد "رجاء النقاش" مقطعين لأحدهم من نص يزعم أنه قصيدة عنوانها هكذا :
"تغنى للتباعده، لي، أصعد والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء،
ترميني بالأهلة والشوك، والجسر المنيع" - وأكرر هذا هو عنوان القصيدة .

المقطع الأول:

"أيا الأفق الذي

أصابني بالدوار

هل أنت تنظر لي

وتمغنطني

أم أنا الذي صليت في الأبواب الذابلة

وفي الحناء التي تشخب شعر البنات، يا

(٢) عبد العزيز موافي ، بين غياب النص وحضور الشاعر، قراءة في ديوان "سيرة البنفسج" ،

أفقاً من العيون الشبيخة، والنخيل المغضن ،
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسة .
أطلقها تحلق في الحقول الهوجاء، وفي
زوبعة النخيل المغضن. أطلقها من كتاب
الغياب .

يا قلباً من المواعيد القديمة
دُرّ في ضلوع الفلكي الحزين
قع في الرهجة الحكيمة
وانشق في وتر الحنين
رططنتي العربات الخشبية، بأعرافها
الملونة، وعجلاتها المعجنة، أنا الدائري،
تحت الوردة الترابية، تفرعني الكفوف
البرونزية فوق الأبواب، وصدى الليل
حيث أطأ الأرض.

في كراسه الجنون وضعت منعكسي
وأنشودتي " .

المقطع الثاني :

"في العشب الخيالي رح ، في الصخرة
الشمسية، وادخل الدائرة الحبلية،
وعندما تبص من النافذة الوهجة غنّ ،
وابتغى (؟) ، وتهياً ، رامياً تباعيضك
في الأنحاء كلها " .

ويعلق "رجاء النقاش" على هذين المقطعين قائلاً:

"هذان مقطعان مما أسماه الكاتب باسم الشعر، وسوف نتجاوز الأخطاء
اللغوية الواضحة مثل قوله "ابتغى" وصحتها "ابتغ"، ثم نسأل بعد ذلك، هل
نستطيع أن نسمى هذا الكلام شعراً أو نشراً؟ وهل نستطيع أن نخرج منه بأي تجربة
روحية حقيقية واضحة كانت أو غامضة؟

إن الخروج من هذا الكلام بفكرة، أو هزة شعورية، أو تأثر نفسي وجداني،

هو أمر مستحيل، فنحن نتعثر - مع هذا النص - بين مجموعة من عبارات تشبه الحفر التي تملأ طريقاً مهجوراً لم تمسه يد، ولم يمش فيه من قبل كائن حي، وكلما خرجنا من حفرة وقعنا في حفرة أخرى.

والقاموس الذي يستخدمه الشاعر غريب، وملىء بالألفاظ الصادمة المنفرة التي تجعل الإنسان يشعر كأنه يمضغ "زلاًطاً" بين أضراسه، وهذه بعض الألفاظ التي اصطنعها الشاعر، وألقى بها في وجوه قرائه:

"تمغنطني، تشخب، رططنتي، تباعيض"

هل تصلح هذه الكلمات للاستخدام الأدبي، بالقطع إنها لا تصلح في شعر أو نثر، فهي ألفاظ هجينة ملفقة، وبعضها لأصل له في اللغة العربية ولاحتى في اللهجات العامية المستخدمة في الحياة اليومية . . . (١).

وإذا كان "رجاء النقاش" قد أشار إلى بعض المفردات الصادمة والألفاظ الهجين، فإن من يقرأ كلام الهالوك يجد كثيراً منها أشد غرابة، منها: الرجرجة والصقصقة والشناشين، وعبّ المواة، والسرة، والصرة، والطفح والديدان، والوساخة، واقتراع الهواء، والقياس بالنهدين، والتحريض بالشجر الذابل، وأحصنة الصبابة، وبياض التفتة، وفوضى الجسد، وإشعال الماء، والكيلوت المتسخ، وكابوس الخشب، وماء الجوزة، وسقيفة البوص، والسماء التكية، والحديقة الممعة، والموجة الرخامية، والطفلة المبلولة، والصفائح الراقعة، والغاليوم المهدئات، والأكسيد، والعوازل . . . الخ .

ويضيف "عبد الله السمطي" إلى ماسبق أن ذكرته في سياق استخدام المفردات أو معجمهم الشعري: مفردات الطيور والحشرات كالسراطين والخنافس والكتاكيت والدود والجنادب والذباب والجراد واليمام، ثم مفردات الأدوية والحقن والمراهم، ومفردات الزهور الأجنبية، ثم مفردات الحيوانات، وأسماء الشخصيات، وأسماء المدن، وكأننا في كتاب لعلوم الأحياء والجغرافيا، ولسنا أمام كتب شعرية . (٢).

ولاريب أن البناء عند الهالوك يفتقر إلى أبسط القواعد والعلاقات التركيبية، فضلاً عن فقدانهم الإحساس الجمالي بقيمة اللفظة أو المفردة

(١) الشرق الأوسط ، ١٩٨٥/٣/٢٢ ، والنص المنقود لأمجد ريان .

(٢) الشرق الأوسط ، ١٩٩٢/١١/٨ .

والصورة، مما يفقد "أدبهم" شأنا ريئسها ووظيفتها الفنية، وإذا عرفنا أنهم أصلاً يخطئون في اللغة نحواً وصرفاً وبلاغة، أدركنا مدى الفاجعة التي ينتظرها شعرنا العربي تحت رايته، وبخاصة إذا تذكرنا مزاعمهم وادعاءاتهم حول إنجازاتهم في مجال القصيدة الحديثة !

ولنقرأ ما قاله العراك الأكبر "حجازي" عن واحد منهم :

"... والأخطاء النحوية والعروضية التي كانت تظهر بكثرة في قصائده الأولى أصبحت أقل، والشاعر لم يعد له عذر حتى في هذا القليل، بل نحن لانكتفى منه بمجرد الصواب، وإنما نطلب الجمال" (١).

ومن المفارقات أن هذا العاجز نحويًا وعروضيًا، عُيِّنَ عضواً بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، الذي يفترض فيه أنه يضم صفوة الشعراء والنقاد !

دخل في هذه المفارقة أن هذا العاجز لغويًا وعروضيًا، هو الذي كتب عنه "جابر عصفور" أمين المجلس الأعلى للثقافة؛ دراسة مطوكة كشف فيها كثيراً من العورات اللغوية وغيرها، مما ينطبق علي نظرائه الآخرين (٢).

ويقول "حجازي" عن آخر :

"ومن حق القراء علينا جميعاً أن نصارحه بأن في شعره أخطاء عروضية كثيرة، وأخطاء لغوية أحياناً حبذا لو تخلص منها إذن لتضاعفت قيمته... " (٣).

ثمة مسألة أخرى، تدخل في هذا السياق، وهي مسألة ما يسمى بشعر العامية، وهو بالضرورة غير الزجل والشعر الحلمنتيشي، وأصحابه يتبعون نهجاً مماثلاً، لجيل الهالوك، أوهم نسختهم العامية، إذ يزعمون أن كتاباتهم التي تمضي على نسق ما يكتبه الهالوك بالفصحى، لا يقيمون للوزن أو القافية اعتباراً، ثم إنهم يستخدمون لغة هجينة، لا هي العامية التي يلهج بها الناس في الشوارع المصري، ولا الفصحى التي يتكلم بها المثقفون، إنها "عامية" تمثّل جنساً لغوياً ثالثاً، يتوقع المروجون له أن يحل محل الفصحى تماماً، ويجد الآن ترويجاً له في بعض المجلات والصحف، وبخاصة تلك التي يصدرها "اليساريون" في

(١) الأهرام ، ١٩٩١/١١/٢٠ ، والذي يتحدث عنه حجازي هو "محمد سليمان".

(٢) راجع: جابر عصفور ، مجلة إبداع ، مايو ١٩٩١

(٣) الأهرام ، ١٩٩١/١٢/١٨ ، والمقصود هو عبدالمعزم رمضان .

مصر . ومن محاولات التزييف لأصحاب تيار العامية، إصرارهم على الانتساب لبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود، والفارق بين الفريقين كبير، لأن الفريق الأخير "بيرم ومن على شاكلته" كانوا ملتزمين بتقاليد الزجل، ويحصلون في حناياهم قضية تنتسب للوطن، حتي لو اختلف الناس معهم، أما الفريق الأول، فيبدو بعيداً عن الالتزام الفني والمعنوي جميعاً، ساعياً للشهرة من خلال التخريب اللغوي .

وفي النهاية، فإن شعر العامية المزعوم، لا قيمة له حالياً ولا مستقبلاً، لسبب بسيط، وهو تعدد اللهجات من إقليم إلى إقليم، وتغيرها من جيل إلى جيل، مما ينفي تأثيرها وقيمتها .

وليسمح لي القارئ أن أعفيه من إيراد نماذج لهذا الشعر المزعوم، فهو كلام غث رقيق لا يستحق عناء النقاء أو التردد .

-4-

غاية جيل الهالوك النهائية تحطيم القصيدة العربية المألوفة تماماً، فلا يبقى فيها أثر للموسيقى أو التفاعيل، فضلاً عن إلغاء القافية تماماً، وتجاوز الشعر العمودي، وشعر التفعيلة جميعاً، والوصول إلى ما يسمى بقصيدة النثر، التي تقوم على الألفاظ الصادمة والمفردات الشاذة والتراكيب الغريبة والصور المعتمدة ! وهكذا يتحول الشعر العربي الذي ظل العرب قرابة العشرين قرناً من الزمان يتذوقونه ووضعو له المقاييس والمعايير التي اتفقت مع ذائقتهم وفطرتهم، إلى كلام مسوخ مبهم لا طعم له ولا لون ولا رائحة، اللهم إلا ما تخلفه التجربة الهالوكية من إجرام فني وأدبي في حق الأمة، وبخاصة الأجيال الجديدة التي تتأثر بها بحكم التسلسل الهالوكي على مجال النشر الرسمي الذي يمثل النافذة الوحيدة المتاحة للأدباء .

وإذا كان الوعي النقدي الصحيح والصريح، يرى أن قصيدة النثر "المزعومة"، دليل على العجز والخواء، وبخاصة إذا جاءت في إطار التعمية والغموض المظلم، فإن واحداً من جيل الهالوك يرى أن ذلك تصور خاطيء، ويفسر مقولته بأن "شعرية القصيدة غير مقصورة على زينتها فقط، كما كان يُقال لنا قديماً . شعرية الشعر تنبع من عناصر عديدة إذا توأمت بالنص الشعري توأمة إبداعية يمكن للنص أن يكون شعراً جميلاً، حتى وإن خلا من الوزن الخليلي (؟؟)" ثم يضيف المذكور

مرضحاً ما يسميه بعناصر الشعرية، فيرى أنها تتضمن ولا شك عنصر الموسيقى، ولكن الموسيقى غير الوزن الخليلي في زعمه، الموسيقى أشمل وأرحب من الوزن الخليلي وتحصل في مفهومه من الفراغ بين الفقرات (؟!) طاقة الصورة بين مرحلة لمرحلة، علاقة الحروف ببعضها البعض، علاقات البنيان الشعري ببعضها البعض، التنافر والتناغم في مفاصل القصيدة، العلاقة بين أشكال فنية شعرية قديمة وحديثة، ثم يتعطف صاحبنا أخيراً بإضافة الوزن الخليلي نفسه إلى ما سبق ذكره مما أسماه عناصر الشعرية !

ويطرح المذكور في السياق لتحقيق الشعرية المزعومة ما يسميه بحرية المبدع في اجتياز كل الحدود، واختراق كل الأسوار والحجب، وكسر كل معتاد ثبوتي، من أجل آفاق متنوعة للشعر وأشكال خصبة ثرية منه، تبعدنا - يتحدث المذكور - عن حديدية الشكل الواحد الوحيد الذي عشنا فيه زمناً، فليس للشعر حدود (١) .

وفي الإطار ذاته يطرح أحدهم مقولة إن القصيدة قانون نفسها، وإنها تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها (؟) البنائية (٢) .

وهذا بالطبع كلام مثير وغريب، إذ إنه يحاول أن يخلق فناً آخر - إن صحّت تسميته فناً - يوازي الشعر العربي الذي عرفته الأمة، ووجدت فيه بغيتها الوجدانية والروحية والاجتماعية والجمالية، ثم إنه يتأكد من كلامهم أن الهدف الأول والأساسي بالنسبة لهم هو عملية الهدم أو كما يقولون "كسر كل معتاد ثبوتي"، وذلك أخطر ما تمخضت عنه حركة الهالوك، لأن البديل الذي طرحوه على الجمهور، كان حصراً مسموماً، لا يسمن ولا يغني من جوع، فقد انصرف الجمهور، وأعرض عن سيل تفاهاتهم وضحالاتهم، وأبدى اشمئزازه من بعض مافهمه من هذه الضحالات وتلك التفاهات كما سنرى إن شاء الله في الفقرتين التاليتين .

إن ما يسمي بقصيدة التثر كانت الستار الذي أخفى عجزهم الموسيقي، وجعلهم يجدون في أنفسهم الجرأة ليبشروا بمستقبلها في شعرنا العربي على نحو مثير للاستفزاز والغرابة دون أن يقدموا حيثيات موضوعية أو فنية .

(١) انظر مقاله: حلمي سالم، قصيدة النشر، شعرية الشعر، الملحق الأبى، جريدة المساء

(٢) محمد بدوي، الكرمل، ع ١٩٨٤/٤، ص 303

يقول أحدهم دون أن يقدم مسوغاً حقيقياً لما يقول : ' ' .

"قصيدة النشر، في اعتقادي، هي فضاء الشعر الحقيقي، لأنها فضاء حرية لانتهائي، والحرية شرط للإبداع، والإبداع فعل خلق، ولا يمكن أن يتم خلق حقيقي بدون حرية الفعل الكاملة " (١) .

والمغالطة في هذا الكلام واضحة، فالحرية في كل الآداب لا يمكن أن تتناقض مع التقاليد الأدبية، والصيغ الفنية التي تميز جنساً أدبياً عن آخر، حتى أولئك البرناسيين الذين جعلوا غايتهم الفن للفن، كانوا معروفين بجديتهم، ورصانة شعرهم، وإيثارهم الأسلوب الكلاسيكي .

إننا نريدهم أن يكونوا أحراراً بالمعنى العام، الذي يفيد الأمة، ويدعم المجتمع، ولكن الحرية الفوضوية التي تحطم الفن وتقاليده وأسس مرفوضة من جذورها .

ويقول آخر مبشراً بقصيدة النشر من خلال خيالات وأوهام وادعاءات لاتخفى:

"قصيدة النشر أعتقد أن لها قادم الأيام. فحوى ذلك أنها سوف تكشف حقيقة عن عورات ما هو آتٍ لتدمير فاسدنا وفضحه، ينير لحظات سوف يعيشها الكل بمرارة وانحطاط. قصيدة النشر منذ الخمسينات - مع أنسي الحاج وأدونيس وتوفيق الصايغ تمثيلاً لاحتصاراً - كانت على الهامش، وأتمنى - بل سوف تكون - من المتن، لأن أفق الحرية بها أرحب - مع اللغة للتفتيش، والبلاغة للتدمير، ومع الرؤيا لاقتناص شكلها " (٢) .

وواضح أن أئمة صاحب الكلام الذين مثل بهم لقصيدة النشر، قد أثبتوا إخفاقاً ذريعاً في إقناع الوعي النقدي الأصيل بجذوى محاولاتهم، فضلاً عن منطلقاتهم الفكرية المشبوهة والتي تارحولها كثير من الجدل واللفظ والإدانة. ثم إنني لا أدري ماذا يقصد المذكور بالتفتيش والتدمير والاختناص في هذا السياق؟ إن الفن عطاء الموهوبين بحق، وهم الذين ينصرفون عادة إلى الإبداع الحقيقي الذي يتواصل مع الجمهور، وليس أولئك الثرثارون الذين لا يجيدون قولاً كريماً أو فعلاً مفيداً .

(١) أحمد زرزور، الثقافة الجديدة ، سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ٧٦ .

(٢) محمد عيد إبراهيم، المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

إن ادعاء الهالوك حول الفضاء الشعري الحقيقي فيسا يسمى بقصيدة النشر، مرفوض من الأغلبية الساحقة للنقاد، حتى أولئك المتعاطفين معهم، يرون في هذ، القصيدة الدعية شعراً، ولغه من المفيد أن نشير إلى مقالته العراب الأكبر أحمد عبد المعطي حجازي" الذي يعمل جاهداً لتسويق كتاباتهم الرديئة في أوسع الصحف انتشاراً .

يمهد "حجازي" رأيه بالانطلاق من مقولة أنه لابد لفهم إنتاجنا المعاصر من مبدأ يقوم على الحاجة العميقة الملحة التي تجعل هذا الإنتاج مختلفاً عن النماذج المستقرة والأنماط السائدة التي يعارضها الحداثيون معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل صحة وزنية وأكثر صراحة وحساسية .

وخلاصة رأي :حجازي " في قصيدة النشر أنها شعرنا قصص، ويقول "إننى واحد من كثيرين في العالم لا يمكنهم أن يتذوقوا الشعر تذوقاً صحيحاً إذا كان خالياً من الوزن، لكن هؤلاء جميعاً - وأنا منهم - لا يستطيعون في الوقت ذاته أن ينكروا وجود شكل شعري يسمى قصيدة النشر ! " (١) .

ومع هذه الشهادة الناقصة، أو المتعلّقة لأسباب تعرضنا لها في الفقرة الأولى، يعترف في مكان آخر بأنه واحد من كثيرين لا يستطيع أن يجد في قصيدة النشر بديلاً عن الشعر الموزون، لأنهم حتى لو سلّموا نظرياً بنوع من الإيقاع يمكن أن يوجد فيها ؛ لا يرون سبباً كافياً لأن يتخلوا عن قيمة، طالما أحسّوها وتذوقوها مقابل قيمة مفترضة يصفها لهم الناقد، ويقدم على وجودها ألف دليل، لكنه لا يستطيع أن يمنح أرواحهم وأبدانهم القدرة على تذوقها والانفعال بها (٢) .

إن حجازي بالرغم من كل مساقه في تبرير وجود قصيدة النشر والاعتراف بها شعراً ناقصاً يرفضها ضمناً، ولا يتقبلها شعراً يناغي الأرواح والأبدان ويمنحها القدرة على التذوق والانفعال .

لقد مرّ شعرنا الحديث بمراحل عديدة تعرض فيها للتجريب، وبقيت القصيدة العمودية ذات الشطرين والقافية، رمزاً على للنبوغ الشعري ودليلاً إلى الشعراء الموهوبين، كما كانت أيضاً علامة على الضحالة الشعرية ومؤشراً بقود إلى الشعراء المزيفين، إننا نقرأ عنترة وحسان والمتنبي وشوقي ومحمود حسن

(٢) المصدر السابق .

(١) الأهرام ، ١٩٩١/٢/١٩ .

إسماعيل ونجد في أشعارهم وموسيقاهم الكثير من الدلالات الفنية والإيحاءات
الثرة التي تتجدد مع كل قراءة، ونقرأ الشهاب الخفاجي والشيخ عبد الله الشبراوي
وأحمد الدلنجاوي، من شعراء القرن الثاني عشر الهجري، فلا نجد في نظمهم إلا
الجفاف والمفاظلة والتكلف والتصنع والخواء، ونجد نظيراً أسوأ منه لدى شعراء
الهالكين الذين يعيشون معنا في أواخر القرن العشرين !

عرف الشعر العربي الحديث ما سُمي بالشعر المرسل ثم الشعر الحر ثم الشعر
الجديد، والشعر الحديث والشعر المطلق وشعر التفعيلة والشعر المنطلق والشعر
المستحدث والشعر غير العمودي، وكل هذه المسميات كانت في الغالب، تدور حول
عدم الالتزام بالقافية الموحدة أو التفعيلات المتساوية، وكانت في كل الأحوال نلتزم
بالتفعيلة كأساس لموسيقى الشعر، أما "قصيدة النثر"، فلأ أساس لها من العروض
أو القافية، وتعتمد على ما يسمى بالإيقاع الذاتي للكلمات والتراكيب. وهذا الأمر
ليس جديداً فقد ظهرت في أوائل القرن الحالي موجة "الشعر المنثور" التي ترفض
الوزن، ولا ترفض السجع الذي يأتي عفواً، وهذا الشعر المنثور كان "يزخر بتيار من
العاطفة الدافقة، والكلمات الرقيقة، والصور العذبة، والخيال الشعري" (١)،
وكان من أبرز فرسان هذا اللون الذي ماجرؤ على أن يسمى نفسه قصيدة مجموعة
من اللبنانيين: أبرزهم أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومارون عبود، ومن
كلام جبران في هذا النوع الذي غصّ بكثير من الاستعارات والكنيات والمجازات
 وأنوع الخيال، قوله يناجي الليل :

"يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين

"يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة

"يا ليل الشوق والصبابة والتذكارات

"أيها الجبار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر، المتقلد سيف
الرهبنة، المتوج بالقمر المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى
أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم.

"في ظلالك تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق قلوب

الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين.

"أنا مثلك يا ليل، أنا ليل مسترسل منبسط هاديء مضطرب، وليس

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ، ١٥ يوليو ١٩٨٧ الافتتاحية.

لظلمتى بدء، ولا لأعماقى نهاية " (١١).

وهذا النص الذي لم يدع أنه قصيدة نشر أفضل، فى حقيقة الأمر، ألف مرة من النماذج الهالوكية التي استعرضناها فى تنابا البحث، لغة وتركيباً وصورة وإيقاعاً، والتي تعجز عن تقديم مثل هذا النموذج الذي كان صاحبه فى زمانه من المتمردين على واقع الشعر العربى والثائرين، وكتب فى مقالة له بعنوان "لكم لغتكم ولي لغتي" يثور فيها على المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي "وما يحشر فيها من جوائز وغير جوائز"، ويثور على الأغراض من رثاء ومدح وفخر وتهنئة... الخ (٢).

على كل حال، فإن "الشعر المنشور" كان نتيجة لاحتكاك الكتاب اللبنانيين بالكتاب الغربيين وخاصة الإنجليز فيما يسمونه بالشعر (الأبيض) غير المقفى وغير المقيد بالأوزان، والإفراط فيه - كما يرى الأستاذ عمر الدسوقي رحمه الله - يؤدى إلى اللفظ والثرثرة (٣).

بيد أن الذين كتبوا هذا الشعر المنشور فى مصر كانوا كثيرين، ولكنهم لم يزعموا أنه شعر بديل للشعر العمودي المقفى، وأيضاً لم يزعموا أنه قصيدة نشر، فقد عرف أدبنا الحديث مجموعة من الكتاب كتبوا هذا اللون وتفوقوا فيه من أمثال: المنفلوطي وطه حسين والرافعي والزيات وميزادة وحسين عفيف وغيرهم . وقد كان "مصطفى صادق الرافعي" من أعظم من كتبوا هذا اللون على الإطلاق فى عصرنا الحديث، وبخاصة فى كتبه المشهورة: أوراق الورد، والمساكين، ورسائل الأحزان، وبعض مقالات "وحي القلم"، ومع ذلك، فقد رفض تسمية "الشعر المنشور" أصلاً، وعدّها دليلاً على جهل واضعيتها، وقال: "فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها فى تاريخ الأدب، ولكن سرّ هذه التسمية أن الشعر العربى صناعة موسيقية دقيقة، ويظهر فيها الإخلال لأوهى علة، ولأيسر سبب، ولا يوفق إلى سبك المعانى فيها إلا من أمده الله بأصلح طبع، وأسلس ذوق، وأفصح بيان"

(١) عمر الدسوقي، فى الأدب الحديث، ط ٧، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣، ج ٢/ ٢٣٠.

(٢) انظر: ميخائيل نعيمة، الغريال، ط ٢، ص ٩٣، وعمر الدسوقي، ج ٢/ ٢٣٢.

(٣) عمر الدسوقي، ج ٢/ ٢٢٨.

ثم يقول: "٠٠ فمن قال: الشعر المنشور، فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية، وادعاؤه من ناحية أخرى" (١).

المفارقة أن بعض المشهورين ممن دعوا إلى "قصيدة النشر في لبنان خاصة، لم يتورعوا أن يقوموا بعملية سطو ذكية على كتابات "الرافعي"، ونسبوا إلى أنفسهم مرفض الرجل أن يسميه شعرا منشورا، أو يقبل بهذه التسمية أصلاً (١)، وعدوه "قصيدة نشر" حداثية تتجاوز عصرها وواقعها!!

على كل، فإن المبشرين من جيل الهالك بقصيدة النشر ومستقبلها العريض، يقعون في خطأ جسيم، لأنها تخلت عن خصوصيات الشعر، ولأنها كما يقول "إبراهيم حمادة" دخلت إلى طريق مسدوداً "مما سيعرض مسيرتها للتبئس والانغلاق، أو التسيب والانسياب الذي يسرع بها إلى حدود النشر الصحفي المبتقع بالمحسنات اللفظية. وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة، الخاصة بوجود إيقاعات باطنية تغنى عن الأطر الخليلية الخارجية والتماثلات الموسيقية".

ويضيف إبراهيم حمادة قائلاً عن عيوب "قصيدة النشر":

"أما أبرز عيوبها - في رأيي - فهو محدودية الموضوعات التي يمكن أن تتناولها، فهي لا تكاد تخرج عن حدود التهويمات، والانجذابات الخيالية والسيرالية، مستعينة على ذلك بالبرقشات اللغوية، والاستعارات المدهشة. ويتجلى عجزها الكامل، لو تعرضت للتعبير عن الحركة النفسية والدرامية والملحمية، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها، إذ لا تستطيع ذلك التناول إلا وهي نشر عادي، وعندئذ ينتفي اسمها تماماً من مجالها الحالي. أما القصيدة المبنية عروضياً - سواء كانت عمودية أو غير عمودية - فهي لا تزال القادرة على استكناه الإحساس الدرامي والملحمي، والتعبير عنه" (٢).

ولم يقتصر الأمر عند الهالك على "قصيدة النشر" بوصفها كتابة، لا يرتبط بأي قيد، ولكن الأمر تعدى ذلك إلى تقليعات خطيرة ومسميات جديدة تنذر بشر عظيم ينتظر أدبنا العربي، إذا سمحنا له بالبقاء في الساحة الأدبية. من

(١) المقتطف، يناير ١٩٢٦، ص ٣١، وانظر عمر الدسوقي، ٢٣٠-٢٣١.

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، الافتتاحية، وانظر أيضاً في العدد نفسه ص ٢٧، رأياً للدكتور عبد القادر القط حول قصيدة النشر، ومن ضمن مقاله: إذا كنت أنت قادراً أن تقول شعراً موزوناً دون أن تقع في السطحية أو التكلّف أو الصنعة، فما الداعي أن تقصد قصداً أو عمداً إلى التحلل من الوزن؟ ٠٠"

ذلك ما يسمى بقصيدة البياض، وقصيدة عبر النوعية . .

ويؤرخون لقصيدة البياض بقول "أمل دنقل"، بعد أن ترك فراغاً كبيراً في الصفحة: "كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية صادرته العسس" وذلك في قصيدته "من أوراق أبي نواس" على أساس أن هناك مبرراً فنياً يحتم على "أمل دنقل" ترك هذه المساحة البيضاء الخالية من الورق التي برر لها بمصادرة العسس (العسكر) لما كان مكتوباً فيها . ثم خرجت بعض الدواوين الشعرية التي بها صفحات بيضاء كثيرة يسبقها أو يعقبها عدة كلمات، على أساس أن هذا قول شعري جديد وليس مجرد فراغ ! ويتساءل أحدهم: ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساساً بالتوقف الهادئ بعد كل معالجة شعرية؟ ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساساً بقافية، ولكنها قافية صامتة هذه المرة، وليست قافية مليئة بالصخب والقعقعة ؟ !

ويعلق "أحمد فضل شبلول" على هذه التقليعة بقوله:

"لن نستغرب بعد ذلك إذا خرج علينا أحدهم بكتاب كل صفحاته بيضاء، ومكتوب على غلافه "ديوان شعر" وعندما تسأله: أين الشعر ! يقول لك: إنه الهدوء الذي تحمله هذه الصفحات. إنه اللون الأبيض رمز الصفاء والنقاء والثراء في هذه الصفحات. ولعله يضيف: إنني لم أشأ أن ألطخ هذا البياض الجميل، وهذه القصائد الصامتة الرائعة التي لن تصافحها عينك بحبر المطابع الأسود وبضجيجها الممل، وبكفينا الضجيج والسواد في حياتنا اليومية" (١).

أما "عبر النوعية" فهو جنس غريب حقاً، لأنه شعر يختلط بعناصر أدبية أخرى مثل القصة والمقالة وقصيدة النثر، أي تختلط فيه التقاليد الأدبية والقيم الفنية. إنه كتابة هجين، لا يُعرف مَنْ أبوها الشرعي، وإلى مَنْ تنتسب، وقد علق "صلاح فضل" على كتاب "منازل الخطوة الأولى" لسيف الرجبى (من عُمان)، حيث يمثل كتابه هذا اللون الهجين "عبر النوعية"، فقال:

"نجد أن هذا اللون من الكتابة التي تسمى (عبر نوعية) لمزجها بين تقنيات الشعر والسرد خاصة - والتي استشرت بين شباب المبدعين - بقدر ما تشري تجربة الشعر الغنائي بإدخال بعض العناصر الدرامية فيه، فإنها تسهم في تغريب الوعي بضرورة تجذير فنون السرد بجمالياتها الخاصة وعناصر شعريتها المختلفة في التكوين

(١) راجع مقالته، الجزيرة، ١٦/١٢/١٩٩٠، ص ١٥.

والإيقاع البعيدة عن بساطة الغناء وحلاوة التشبيه " (١) .

ترى ماذا سيحدث غداً ؟ هل سيطلع علينا من يقول بمصطلح "مابعد النوعية" ، على غرار "مابعد الحداثة" ؛ كل شيء جائز ومحتمل ، فى جو أدبي فاسد ؛ يستطيع فيه البعض اعتماداً على عناصر غير أدبية أن يقول ما يشاء ، ويفرض على الساحة ما يريد من مصطلحات ومحاولات !!

ولعلنا فى ختام هذه الفقرة نستأنس برأى "أحمد عبد المعطي حجازي" حول مستقبل قصيدة النشر ، حيث يقول :

"إننى أشك كثيراً فى مستقبل قصيدة النشر ، وهذا الشك فى حد ذاته نوع من الإنصاف ، لأننا وقد وضعنا أيدينا على الشروط التي تتحكم فى مستقبل قصيدة النشر ، لن ننتظر منها الكثير ، بل سنقنع بما تمنحنا من متعة " (٢) . ومع أن هذا الرأى يصادم رأى الهالوك إلى حد ما ، فإننا نقطع بأن قصيدة النشر لا مستقبل لها ، وأنها - كما قدمها الهالوك - لا تقدم متعة بحال من الأحوال ، وذلك للأسباب التي فصلناها سلفاً .

-5-

فى إطار الحرية التي يمنحها "الهالوك" لأنفسهم بإلغاء القواعد والتقاليد الفنية ، والوصول إلى حالة من فقدان التواصل ، واللجوء إلى الزخرفة الفجة والصورة المعتمدة المظلمة ، يلعب "الهالوك" على وتر "اللغة الدينية" لتشويه كل ما هو مرتبط بالإسلام . والسخرية منه ، ومزجه بلغة "الشبق الجنسي" التي تسيطر على كثير من مفرداتهم وتركيباتهم .
وفي البداية ، فإننا نستشعر موقفاً عدائياً من "الانتماء الإسلامى" يتمثل فى صورتين:

الأولى: تتمثل فى المصادر التي ينتمون إليها على المستوى العقدي ، فهم كما رأينا متأثرون بمجموعة شعراء مجلة "شعر" اللبنانية (أدونيس ، أنسى الحاج ، توفيق صايغ) ، وهؤلاء عملياً ، معادون للفكرة الإسلامية ، مناهضون لها ، وقد ظهر

(١) انظر مقاله ، العربى ، العدد ٤٠٩ ، ديسمبر ١٩٩٢ ، ص ١١٥ .

(٢) الأهرام ، ١٩٩٢/٢/٢٦ . ويضرب حجازي مثلاً على ما تقدمه قصيدته النشر من متعة [أمجد

ريان]: [بيضاء/بيضاء/ :كان جسمها /بلا حدود] ويقول :أليس هذا شعراً جميلاً أوزد على نفسه: بلى ، ولو كان ناقصاً غير موزون . ونحن بالطبع لا نشاطره رأيه لأسباب لا تخفى على القارئ العادى .

التأثير واضحاً في المصطلح الديني الذي يستخدمونه (المسيح المصلوب، النبي المصلوب، الراهب، الكاتدرائية) في الوقت الذي يكثرون فيه من الحديث عن الحركات السرية والباطنية في الإسلام (وهي حركات معادية بالضرورة) ، فضلاً عن ذلك فإن اسم الرسول الكريم "محمد" صلى الله عليه وسلم، لم يرد أصلاً في كتاباتهم. أما لفظ الجلالة، فقد جاء في مجال غير لائق، سواء عبروا عنه بلفظ الإله أو الله، ثم جاءت بعض الرموز الإسلامية لديهم في صورة ساخرة أو شائنة، كما سنرى بعد قليل إن شاء الله .

ثانياً: سعيهم لتدمير النموذج اللغوي القرآني كما يسمونه، واحتفاؤهم بالنموذج التوراتي، وقد مررنا قول أحدهم عندما تحدث عن الخروج على النسق الثقافي الشامل، وقال: "إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني، إذا حدث هذا، يصبح ممكناً الخروج على نسق الخليل . . ." (١). كما خصص أحدهم ماسماه قصيدة مأخوذة عن سفر الجامعة، بعنوان "الجامعة" استوحى فيها سيرة النبي "سليمان" عليه السلام (٢).

ولعل قراءة بعض النماذج القليلة تغني عن قراءة الكثير من غشاء الهالك، وبخاصة في مجال التناول للذات الإلهية، دون أن نرتب على ذلك حكماً شرعياً، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض، ودون أن يستدعي ذلك اتهامنا بتكفير أحد أو تبرئته، سنقرأ النماذج، وعلى القارئ أن يتخذ مايراه . . .

يقول أحدهم في مقطع من نص بعنوان "تدخلات في شئون القلب" :

"تخلصوا من بيعكم

بأيها الملوثر أروقة الهياكل،

واستشعروا شيئاً من النخيل يلقى رطباً جنيّاً،

فالله لا يماطل

إلا الذين يوجعون القلب بالصدى المفرغ المخاتل" (٣).

ومع سخر البناء والتصوير، وإظلام المعنى، فإن وصف الذات الإلهية بالمماثلة، نوع من التطاول الذي لا يقره أحد. حتى غير المؤمنين بالله - والذين لا يدينون بالإسلام

(١) أحمد طه، الكرمل، ج ٤/ ١٩٨٤، ص 303 (٢) محمد سليمان، السابق، 344 .

(٣) أحمد زرزور، السابق، 314.

- لا يقبلون إقحام الذات الإلهية في هذا الهذيان المحموم. إن لفظ الجلالة "الله" يخص بالضرورة الدين الإسلامي، فلماذا الإصرار على النبل منه، ولماذا التركيز على جرح المشاعر الإسلامية؟

ويقول صاحب النص في مقطع آخر منه، متخذاً من لفظة العرش التي هي من خصائص الذات الإلهية في المفهوم الإسلامي علامة على هلاكها، مع الإلحاح على مفردات قرآنية وعقدية توحى بالسخرية والتهكم:

"لك الذي ماليس لك"

لك الفصول أينعت

لك السماء .. انفطرت ،

والأغنيات انفطرت

فخذ عصاك وابتعد،

يا من بعرشه هلك " (١) .

وعلى فرض أنه يخاطب كياناً آخر، فهل يجوز لصاحبنا أن يضعه في دائرة الألوهية والملك والسماء والانتفطار والعرش؟ وهل صارت خصائص الذات الإلهية نهياً مشاعاً للهالوك يفعلون بها ما يشاءون وفقاً لمفهوم الحرية القاصر عندهم، وكسر المعتاد والثوابت ؟

أما الرفيق الهالوكي الآخر، فيضع نفسه في مقام الذات الإلهية مباشرة، ليسبِّح نفسه، ويقُدِّس نفسه؛ يقول في نص بعنوان "ثنائية ":

"جيمى جعيم وجيمكمو جنّة " .

وأنا واحد فى الجعيم

أسبِّحني .. وأقدسني .

استجير بكم: أشعلوا الماء فى جسدي : (٢) .

وبعيداً عن لعبة الحروف السخيفة المتهافئة في كلام الهالوك، فهل يجوز أن يكون التسبيح والتقديس لغير الله القرآن الكريم ذكر التسبيح والتقديس؟ لله وحده، كما أن الملائكة خلقت لتسبيحه وتقديسه وحده، فكيف يتأتى لشخص - يفترض أنه مسلم، ويحمل اسماً إسلامياً - أن يضع نفسه بمحاذاة الذات الإلهية

(١) نفسه . 315 .

(٢) أحمد طه الكرمل ، ع ٤ / ١٩٨٤ ، ص 316

ثم هاهو رفيق ثالث يعبث بالذات الإلهية بطريقة لا تحتمل التأويل أو الدفاع عنها. يقول:

"سمعت صرخة"

عرفت أن الله كان هاهنا

وإنتى بإذنه

أنحل كالغمام

إنتى بإذنه أسرق بعض الريش" (١).

يتعامل صاحبنا مع الذات الإلهية كأنه يتعامل مع رفاقه الذين يأتون إليه ويذهبون، ثم يسخر من الله - تعالى الله عما يقول علواً كبيراً - حين يجعل من إرادته ومشيئته وإذنه وسيلة ليخلّ صاحبنا كالغمام أو يسرق بعض الريش! ما معنى هذا التطاول الرخيص؟

يشير "حامد أبو أحمد" إلى نص آخر للمذكور يقول فيه "وهأنذا واقف كالإله المريض" ويعلق قائلاً:

"إن هذا الكلام متهاافت ومعنى ملفق، والفرق بين التعبيرين واضح، والبون بينهما شاسع. فعندما يشبه الشاعر نفسه هنا بأنه واقف كالإله المريض، أو واقف كالإله يكون في مجال التعميم. ولعله يشبه نفسه بآلهة الأساطير أو آلهة الوثنية. ولكنه عندما يحدد اللفظ بكلمة الله تدخل من مجال التعميم إلى التخصيص وتصبح المسألة كلها تلفيقاً لامعنى، وخيالاً مريضاً "وعنجهية" كاذبة، خاصة إذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهاافتة لاقيمة لها" (٢).

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يلتمس - بالرغم من كل شيء - عذراً للرفيق الهالوكي، ويحاول أن يفرّق بالتعميم والتخصيص في مسألة إساءة الأدب إلى الذات الإلهية، وأعتقد أن حكاية آلهة اليونان أو آلهة الأساطير، بوصفها مخرجاً لشخص يتعامل مع الذات الإلهية بهذا الأسلوب الرخيص، لا مسوغ لها، لأن كاتب النص لا تعنيه تلك التبريرات الساذجة من ناحية، ومن ناحية أخرى فيأنتى أسأل "حامد أبو أحمد" وهو الأزهري الذي يعرف حدود الحلال والحرام في التوحيد والفقه والتفسير: ما رأيته في الاستهانة بالذات الإلهية على هذا النحو الذي طالعناه في

(١) عبد المنعم رمضان ، دمي صوب كل الجهات ، البيان الكويتية ، عدد ٢٣٣ ، أغسطس ١٩٨٥ .

(٢) انظر مقاله في: أدب ونقد ، العدد ٢٢ ، ص ٦٠ .

لقد حاول "حامد أبو أحمد" أن يخلق "الهالوك" عندما قال في مقالته : "واني سمعت بأذني من يتهم الشعراء المحدثين (يعني الهالوك) بالكفر أى والله بالكفر!! وكأنهم مارقون يريدون هدم الدين والأصول والمعتقدات. وأظن أن القارىء فى غنى عن أن أضرب له بعض الأمثلة من هذا القبيل مما ظهر فى صحفنا خلال العامين الأخيرين " (١).

والآن يجوز لنا أن نسأله: ما رأيك الآن ؟ ثم إننا نقدم المزيد، عندما نرى صاحبه يصف الإله بأنه ذو عضوين !

"أدخلونا حجرة بها عبدتان تحتكمان للإله ذى العضوين" (٢).

إنه نوع من الإسفاف الذي لا يحتاج إلى تعليق، وأيضاً لا يحتاج إلى تلقى ! وها هو نموذج آخر بعنوان "باب مكة" كتبه صاحبه عن امرأة تسمى "التكرونية"، والتكارنة أو التكرونيات، نساء سود فقيرات قدامن عبر البحر للاستيطان فى الحجاز، ويعتمدن غالباً على التسول، وبيع الحبوب للحجاج والمعتمرين ليأكل منها حمام معه، أو المتاجرة فى بعض الأشياء البسيطة التي يحتاجها العابرون. يعبر المذكور عن أفكار التكرونية بطريقة يمكن تأويلها، ولكنه كان يستطيع - لو أخلص لله - أن يتفادها أو يحترز فى تصويره لأفكارها بما يتسق مع جلال الله وقدره، ولكنه لم يفعل، بل قال متحدثاً عن التكرونية :

"وتهمس فى أذنيها الأمواج

هناك بمكة بئر الله

وحجر الله

وأن الله هناك يجلس وسط ملائكة سوداء

يوزع بين المقهورين الخبز

ويعسع بالجلباب دموع المنكسرين ..

وبعد تشخيص الذات الإلهية بالجلوس والتوزيع والمسح، ينتقل إلى مقطع آخر يسخر فيه من رمز من الرموز المحسوبة على الإسلام، وهو "المطوع" الذي يمثل فرداً فى هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويقوم عادة بدور المحتسب المتطوع فى الشريعة

(١) أدب ونقد ، عدد ٢٢ ، يونيو ١٩٨٦ ، ص ١٢٦

(٢) عهد المذبح رمضان ، الكرمل ، ١٩٨٤/٤ ، 339.

الإسلامية، ولكنه في المملكة العربية السعودية يأخذ وضعاً رسمياً يمنحه محاسبة المخالفين للشريعة في الأسواق والشوارع، ويدعو إلى الصلاة في مواقيتها، ولكن صاحبنا السبعيني يحرص على أن يصور "المطوع" في صورة عكسية تزي به ويانتمائه الديني، من خلال ازدواجية يتناقض فيها الإيمان مع السلوك:

كان المطوع

ينشب في السرّة عينيه كخطافين

ويلبس بعصاه مؤخرة المرأة

محشواً بطيور هائجة

ويقول: صلاة " (١).

وإذا كان "المطوع" الذي يدعو إلى الصلاة مشغولاً بـهمومه الجنسية كما رأينا في هذا النص الهالوكي، فإن هنالك نصوصاً أخرى تمزج بين الذات الإلهية والشبق الجنسي بصورة أشد وقاحة وتطاولاً واستهتاراً بالقيم والأخلاق والعقيدة والذوق العام، ولا يمكن أن يأتي نشرها عفويّاً أو اعتباطياً في مجلة رسمية تصدرها الدولة، وينفق عليها شعب مسلم له مفاهيمه وتصوّراته التي تنكر هذا الإجرام وتلك الفجاجة، التي توجب أن تكون شرطة المحافظة على الآداب العامة هي الشاهد الأول عليها أمام القضاء. إنى أستغفر الله، وليعذرني القارئ إذا نقلت له جزءاً من هذا النص القبيح الآثم، الذي يدافع عنه البعض باسم الحرية!

العاشق: حين نصير عجائز نصبح محوئين

العاشقة: ومعتزين

العاشق: سوف يقيم الله بناءً رحباً

تحت المقبرة البحرية

العاشقة: وينفخ في أجداث الموتى

ينبعثون رجالاً في صف

ونساء في صفين

العاشق: وينادي بأبناء الله

يجيب الجمع: نعم

العاشقة: ينادي يا فتيات الله

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٤٩، أكتوبر ١٩٩٢، ص ٦٢ وما بعدها.

يجبن : نعم

العاشق : وإذا نادى بارمضان

يكون الجمع حليفاً للنسيان]

إلى هنا، والمسألة فيما يبدو مجرد ثرثرة بين عاشقين يسخران من أحداث
يوم القيامة، وبخاصة البعث والحساب، ويتلاعبان بلفظ الجلالة "الله"، دون مبرر
واضح للسخرية أو الاستهزاء به، وهما في حالة شبق ومطارحة يفصح عنها الكلام
الذي يأتي بعدئذ على النحو التالي:

أكون الأنثى حافية

ذكرٌ حافٍ يوميءُ

أن كوني من شئت

فكيف أظنك قادمةً من تيه

كيف أسمي حياتك البرية

أنت امرأةٌ

وأنا رجلٌ

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم اساقط عنها العرق

ورائحة الإبطين

وجوعٌ

فالتحمت

واتكا عليها كوعُ الله

وأحدث ثقباً [يقصد الفرج]

يكفى أن يدخله الرجلُ

فتحمل عنه الوحدانية كل شظايا الكون

وتجمعها في بطن

يقدر لو يتكور

لو ينساب سلاط

ورفيض

كان الوحدانية آفة

وكان الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعاً

تحت رموس الناس
جليسًا للأطفال

إيها

أوها

تشبه ما لا تقدر أن نكتبه
امرأة " لا تنحل " فننظر في عرجون عناصرها
ونقول :

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا مأسواه الأب الله [٠٠٠٠ (١)] .

ونحن لا ندري ماذا نقول الآن، وقد رأينا "الله - تعالى الله عما يقولون -
سيعمل جليسًا للأطفال" كما يقول الهالوكي، ورأينا له كوعًا يحدث ثقبًا - أي فرجا
- ويسوى العضو الناشز الجميل تحت فضاء البطن، ورأينا "الوحدانية" الصفة الإلهية
المرتبطة بالعقيدة تأفل وتدخل في متاهة الشبق الجنسي الفج الذي يعبر عن نفسه
بجرأة ووقاحة وسوقية غير مسبقة "إيها . . . أوها " عند مضاجعة العاشقين؟

والسؤال الساذج البسيط الذي يطرح نفسه هنا: هل يستطيع صاحب هذا
الكلام الوقح أن يتلاعب باسم حاكم من الحكام في هذا السياق الجنسي الرخيص؟،
وهل يمكن لكل من امتهنوا لفظ الجلالة من الهالوكيين وغيرهم أن يتمهنوا اسم وزير
أو مدير في هذا المجال الشبقي الآسن؟ وأسأل الذين يدافعون عنهم، ويتهموننا بأن
أجدادنا كانوا أكثر وعيًا وتسامحًا، هل يمكن لكم الدفاع عن الهالوك لو أنهم
استخدموا أسماء مسئولين معاصرين في حماة التعبير عن شبقيهم المستعرة؟

لقد عرف الذين جددوا في حق الذات الإلهية قديمًا بالزنادقة، وهم، على كل
حال، لم يكونوا بهذا الفجور الهالوكي الذي نعائشه الآن، وكان المجتمع المسلم آنئذ
يقتص مناهجهم بالنبيذ أو الرفض أو التعزير الذي يراه الحاكم، أما في أيامنا، فإن
الإسلام، دين الأغلبية الساحقة لا يملك حق التعبير عن نفسه، لأنه
مطاردة ومحاصرة ومتهم، أمام بعض المنتسبين إليه والمتحكمين في مقدراته، فضلاً
عن الدول الصليبية العظمى وأتباعها في العالم العربي!

(١) عبد المنعم رمضان، مجلة إبداع، الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية، هيئة الكتاب، أكتوبر

إن فقه الحرية لدى المثقفين والمبدعين فى أبسط معانيه هو الدفاع عن حقوق الشعوب المضطهدة والمستباحة ضد الطغاة والمستبدين، واللصوص الكبار ومصاصي الدماء، وليس من الحرية فى شىء أن يقتصر معناها على العبث بالعقيدة والتعبير الفج عن الشبق الجنسي الشاذ، وإذا كان فهم الهالوك للحرية قاصراً على هذين المجالين، فبئست الحرية ويئس الأحرار.

إن الواضح حتى الآن من كتاباتهم التافهة هو الوقوف فى هاتين الدائرتين، الدين والجنس، بالمفهوم المعيب والمرفوض، أما السلطة التى يزعمون أنهم معادون لها، فلم يوجهوا إليها كلمة نقد صغيرة أو كبيرة، ولم يتناولوها بخير أو شر، فهل هذا يدخل فى دائرة الحرية؟ أم إنه الابتذال والسفالة والخداع والتسلق والإجرام، باسم الحداثة والحرية والشعر؟

ومرة أخرى أسأل "حامد أبو أحمد" - وهو الأزهرى الدارس للفقهاء والتوحيد والعقيدة - ما رأيهِ فيما يقوله الهالوكي عن كوع الله الذى أحدث ثقباً، وعن الذى سيعمل جليساً للأطفال؟ وهل يصرّ على أن ما يقوله الهالوكي مجرد تلفيق وتهافت، أم إنه شىء آخر أكبر من ذلك؟

حبذا لو كنا صرحاء مع العابثين بديننا وأخلاقنا. وأقول "ديننا"، لأنهم لا يجرون أبداً على المسّ بأية شريعة أخرى، ولا رمز من رموزها حتى لو كان هذا الرمز مجرد "شماس" فى كنيسة، أو خادم فى كنيسة!

-6-

ولا شك أن "اللغة الجنسية" تأخذ مجالاً أوسع ومدى أبعد، فقد صارت جزءاً من معجمهم وخيالاتهم وهذيانهم، ولعلنا لاحظنا فى النص السابق الذى مزج فيه صاحبه التجديف فى حق الذات الإلهية بالشبق الجنسي وفعل المضاجعة، يدلنا على مدى السيطرة الشبقية على أذهان الهالوك، لدرجة أن يشعر المرء أن هؤلاء القوم لا عمل لهم ولا اهتمام لديهم إلا الجنس والشبق مستبحين فى سبيل ذلك كل مقدس وثابت ولو كان الذات الإلهية!

ولعلنا نقرأ من النص الشبقى السابق جزءاً لنرى فيه إصرار صاحبه على تكرار عضو الأنوثة فى أكثر من مرة، وعضو الذكورة فى الرجل أكثر من مرة، مقروناً بسلوك فج لا يجزى إلا داخل الجدران المغلقة، ولا يتحدث عنه الناس بمثل هذه التصريح المجرد عن الذوق السليم والفطرة النقية، مما تعارف عليه الناس

باسم: "خدش الحياء العام":

يقول "الهالوكي" الذي يرفع لواء الحرية:

لهذا الفرج

هذا الفرج

وهذا الفرج

اعتصموا بسروايل

وغازات

ومناشف

واستبقاظ خاص

كان الفرج ينام وحيداً إن أدركه النوم وحيداً

أو يتغطى بالأحلام إذا ماحن

يقول الراوى:

لما حن كثيراً

ألقى عنه غطاء الحليم

وأوسع ما بين الشدين

وبلّل كل حوائطه

بعصير يتزف من آنية الروح

لكى يمتلىء بإحليل

إحليل

أح...]

والقارئ ليس بحاجة إلى شرح أو تحليل لذلك التسافل الرخيص الذي فاق

ما عرفه الناس من كتابات جنسية رخيصة، وبخاصة إذا ما قطعنا أشواطاً أخرى في

قراءة النص الهالوكي الذي يصف المضاجعة:

لوإذا مابلغ الذروة

يسند كفاً فوق الحوض

وكفاً تحت الإبط

يعلق ساقاً فوق الكتف اليمنى

ساقاً فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعاً

كَيْمَا تَصْعَدُ فِي نَامُوسِ الْكُونِ
وَتَذْهِبُ ظِلْكَ
تَأْكُلُهُ إِنْ جَعْتَ
وَتَصْنَعُ مِمَّا يَبْقَى رَائِحَةً طَيِّبَةً تَكْسُو
الْعَانَةَ [٠٠٠]

ويستمر النص الهالوكي في التعبير عن شبقه الجنسي، بصور شخى
ومتعددة، ممعنة في البذاءة والفحش، حتى ينتهي إلى إخبارنا أن العالم أضيى من
أعضائه !

واللغة الشبقية ليست قاصرة على واحد من الهالوك، وإنما تكاد تنتظمهم
جميعاً بدرجات متفاوتة، ولكنهم يتفقون جميعاً على تجاوز الذوق والفطرة وخذش
الحياء العام، دون مسوغ فني مقبول، أو تعليل منطقي معقول، وهاهو أحدهم يقول
فيما سماه ديواناً بعنوان "قبر لينقض" :

لأن تضع إصبعك في إِيَّة امرأة
هو المرارة حقاً
فالأزوائد عندما تصادفك
راقصة
ضفامرة
تمنع عنك التغوُّم التي يوماً
حلمت أن تنام عبرها
وقلبك دون رأس [(١)] .

وبالرغم من تفاهة المعنى الذي تحمله، وسخفه الذي لا يخفى، فقد وجد من
يشيد به في مجلة تصدرها الدولة اسمها مجلة "الشعر"
وفي المجلة المذكورة طالع الناس ما يسمى بقصيدة عنوانها "غزال تحت طاغية"
يتحدث فيها كاتبها عن تجربة شبقية مع امرأة شيوعية معروفة، ويقول في مقطعها
الرابع، كما نشرته المجلة :

لست دنيوية وأنت الخلاس / كان ما بيننا مضمراً في لهاث
الطفل إلى جيثارا / وأنا التي رأيتك في "أولى بهذا القلب أن

(١) محمد عيد إبراهيم، قبر لينقض، د.م، ١٩٩١، ص ٥٠

يخفقاً / صرت في يدي وأنا مع جرحي الانتفاضات / كيف قابلتني عن
لم يعد في لؤلؤ الأعماق محتمل (٢٢) سوى نصر الهزيمة / مازال
مصباح يقاوم الفيروس / قرأت بالأمس إنني أمشي على الأرض مرحاً
/ هل ماتزال على بنصرك الحرية / ساعدني لكي أعود بك إلى يناير
٨٩ / مسام جلدي مفتوحة وروحي تسيل بين .. ركبتني كن، وقدم
النون [(١)]

ومع أن هذا الكلام أقرب إلى الهذيان المحموم الذي لاصلة له بالشعر، فإن
المراء بأسى لتلك المرأة الغريبة والمقتحمة للقرآن الكريم، في هذا السياق الرخيص
الذي يتناول علاقة جنسية بين رجل وامرأة. مادلاله "إنني أمشي على الأرض مرحاً
؟" ولماذا لا يرح بعيداً عن النص القرآني الطاهر؟ ثم ما دلالة الفعل "كن" الذي يعني
في النص القرآني تعبيراً عن القدرة الإلهية، كما يتضح في قوله تعالى :
"ما كان لله أن يتخذ من ولد سبحانه، إذا قضى أمراً، فإنما
يقول له كن فيكون" (٢).

ثم كيف تأتي "كن" ومسام جلد صاحبنا مفتوحة، وروحه تسيل بين
ركبتني "كن" ؟ وكيف يمكن لإنسان أن يتقبل ذلك المعنى الرخيص الذي يتكون من
تقديم النون في "كن" ؟ ثم أي شاعرية في هذه الصياغة السافلة التي تتوسل بما
هو مقدس عند أغلبية الناس في الوطن لغايات تافهة ورخيصة ؟
وفي النهاية أي إنجازه، وأي إضافة، وأي تجاوز فني حققه السبعيني الطاغية الذي
ركب غزالاً فوق مجلة "الشعر" التي تصدرها دولة مسلمة بأموال شعب مسلم يرفض
السفالة والانحطاط ؟

ثم إن هناك من "الهالك" من يقدم اللغة الشبقية لوصف الفعل الجنسي فقط
بصورة، مقززة، ومشيرة للقرف، ولا يمكن لعامل أن يبحث لها عن تأويل تاريخي أو
معاصر، بل لا يستطيع عراب من الذين يحاولون تسويق هذا الفحش أن يدعي أدنى
شبهة بين هذه اللغة السافلة ولغة الصوفية أو غيرهم؛ ولنقرأ ما يقوله صاحب كلام
قبيح نشر بعنوان "خروج"، يؤكد على وحدة اللغة الشبقية لدى الهالك والتوجه
نحوها بوصفها غاية في حد ذاتها :

(١) حلمي سالم، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٩١، ص ٤٨. والمقطع في ص ٥١.

(٢) سورة مريم : ٢٥.

ومشتبهين
كأصابع في كفين
كانت تشفق كالمحتضر
وأنهج كحصان
بين الفخذين
كانت كالجمرة
تصحو وتنام
وأنا أنحل صقوراً
وحمام
وفضاء
تمرح فيه غيوم الشهوة
والتبع

وعرق الإبطين... (١)

وللأسف، فإن هذه البذاعة نشرت في مجلة تحمل اسم إمام البيان العربي الحديث "مصطفى صادق الرافعي"، الذي حمل على عاتقه أن يرفض الكلمة الخبيثة، وأن تكون كلمته طاهرة نقية مضيئة تستوحي الكلمة الطيبة التي عبّر عنها القرآن الكريم في قوله تعالى: "ألم تركيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون. ومثل كلمة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار" (٢).

ولكن أحفاد "الرافعي" - فيما يبدو - نسوا منهجه وأسلوبه وتصوره! والطريف العجيب أن الكتابات الأنثوية ضمن جيل الهالوك، لم تقصّر في منافسة الكتابات الذكورية، لإثبات أن اللغة الشبقية خصيصة هالوكية عامة. ولعل المقطع التالي يكفي في هذا السياق، تقول واحدة منهن:

كيف لم تلاحظ أن الأقلام الجافة - ماركة "بيك" محديداً - لها

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الرافعي، مديرية الشباب والرياضة بطنطا، العدد ٢٢، يوليو

١٩٩٢، ص ١١.

(٢) سورة إبراهيم، ٢٤-٢٦.

سنٌ يشبه الرصاصة؟ [(١) .

والفكرة التافهة في هذا المقطع الذي لاشاعرية فيه، هي أن سنّ القلم الجاف من ماركة "بيك" يشبه عضو الذكورة في الرجال!! ورحمة الله على الحياء الذي اتّسمت به النساء!

إن استخدام الأعضاء الجنسية، وبخاصة النهد أو الشدي في الكتابات الهالوكية مسألة مألوفة، ويستطيع مَنْ يجد في نفسه القدرة على متابعة هذه الكتابات أن يحصي نماذج كثيرة، ونقدم بعضاً منها فيما يلي ليرى القارئ مدى الاستخفاف بالعقول والقيم والفن جميعاً :

- [أراني واقفاً أدلقُ التينَ والزيتونَ في عب امرأة...]

- [كانت بالنهدين تقيسُ مسافتها...]

- [قف عارياً من السقوط تحت النهد / فوق رغوتك]

.....

- [قف عارياً، تغلّ عن وِباءِ عورتك ...].

- [هينئ ثديك الفَرْ للجيشان...]

- [إن النيل نيل الكاسراتِ النهدي، يمزج الهوى بالوجد]

.....

• سلّ يانيلٌ فوق نهودهن ووشّها بالشوق .

• مل يانيل فوق جلودهن وغشّها بالعشق .

• فضّ يانيل عبر بطونهن ورشّها بالبرق [.

- [كساقية من لظى تقبل المرأة المستحمة .

جدائلها المرسلاتُ على النحر والحصر والبطن والكعب والناهدين: أئمةٌ

أكنت المصلّى أم المصطفى ؟ [.

وتشاغل عينيها بتأمل أشياء الله .

ثم تنام على صدري [(٢) .

وفي الحقيقة لأجد تفسيراً مقنعاً لسيادة اللغة الشبقية البذيئة لدى

(١) انظر مقال السمطى، الشرق الأوسط ، ١٩٩٢/١١/٨

(١) النماذج السابقة منقولة كلها عن نصوص أحمد زوزور، أحمد طه ، جمال القصاص، حسن طلب، عبد المنعم

رمضان ، حلمي سالم المنشورة في الكرسي ، ص ١٩٨٤١ .

الهالك، اللهم إلا رغبتهم العدوانية والشريرة في مصادمة المجتمع وقيمه، بطريقة
-الأنثى تركز تديبها فوق أصابع قلبي-

لا تستهدف الجوانب السلبية، بقدر ما تستهدف الجوانب الإيجابية والمضيئة
والثمرة، وهو ما يعني في النهاية أن هؤلاء الناس ضد المجتمع وضد أخلاقه لخلل في
أعماقهم ونفوسهم، وهذا الخلل هو الذي وحدهم على البذاعة، وجعل كتاباتهم لا ترقى
إلى مستوى كتب الرصيف الرخيصة والوضيعة.

-7-

أمام هذا الهبوط المسف الذي وصلت إليه كتابات الهالك، وأمام إجماع
المنحازين لهم والمتعاطفين معهم والمعارضين لمنهجهم على ضحالة كتاباتهم وكثرة
أخطائهم وخطاياهم، على النحو الذي رأيناه فيما سلف، كان ينبغي عليهم أن
يراجعوا أنفسهم، ويفيقوا، ويحاولوا السير على طريق الاستقامة الفنية والموضوعية
ليكونوا عناصر إيجابية وضّاءة في خدمة الأمة والمجتمع، بدلاً من أن يكونوا عناصر
سلبية وهدامة، ولكنهم للأسف ساروا في طريق الندامة، وآثروا السلوك العدواني
لإثبات وجودهم الأدبي.

صحيح أن بعضهم حاول التراجع التكتيكي لتحسين صورتهم أمام
الجمهور، ولكنها محاولة مزيفة، لأن الواقع يؤكد استمرار عدوانيتهم، وازدواجية
سلوكه.

لقد عقد بعضهم أمسية بنادى الأدب في قصر ثقافة الفيوم، وزعموا في
هذه الأمسية أن عملية التجديد تحتوى على "عنصري الهدم والبناء"، وأنهم ليسوا
منقطعين عن التراث، ولكن التجديد - في زعمهم - يحتوى استيعاب التراث
والحوار الدائم معه، وفي الوقت نفسه فإن "الهم" يتجاوز هذا التراث، ذلك لا يتم من
فراغ، فعملية التجديد تقتضي فهم هذا التراث وهضمه، ثم بعد ذلك إعادة إنتاجه.
وتنادى بعضهم في مزاعمه حين قال إن شعراء السبعينيات - يقصد

الهالك - أبناء شرعيون للقصيدة العربية والتراث العربى (١).

وهذا الكلام لا يحتاج إلى عناء كثير في الردّ عليه، إذ إن نتاجهم القريب
يشى بامعانهم في تحدي القيم والتقاليد والأخلاق والفن والقصيدة العربية والتراث
والدين جميعاً، ولعل ما أوردناه في الفقرتين الخامسة والسادسة خير دليل على

(١) مجلة حريش، القاهرة، ٢٠/١٢/١٩٩٢.

ذلك.

وسوف ندلل على عدوانيتهم وازدواجية سلوكهم الفكري والعملية، من خلال مزاعمهم ومواقفهم تجاه النقد والشعراء والسلطة والنفط، حيث أخذوا - في الظاهر - موقفاً رافضاً من الجميع - وفي الباطن - موقف القبول، الذي نكشف عنه في النقاط التالية:

أولاً: مواقفهم من النقد:

كان الموقف الهالوكي من النقد بصفة عامة موقفاً عدائياً رخيصاً هبط إلى مستوى السب والقذف مما لا يليق بمن يحمل القلم في مواجهة من يقوم به ويرشده ويقود خطاه في الطريق الصحيح، فقد وصفوا النقد بالتخلف والجهل وعدم مواكبة الإنتاج الجديد والفن الجديد. وكان من المفارقات أن يكون العداء الرخيص من النقد الذين أخذوا بيدهم واحتضنهم وانحازوا إليهم ودافعوا عنهم، وتلقوهم في بعض الأحيان، لدرجة أن كتب أحدهم مقالاً يهجو ناقداً متعاطفاً معهم بعنوان "فتوحات التخلف" (١) وفي الندوة التي نشرتها لهم مجلة الكرمل، وأدارها العراب الذي تبناهم وقدمهم للجمهور، أنصب سبهم على النقد من كافة الاتجاهات، وبخاصة الاتجاه اليساري الذي يمثله: محمود أمين العالم، ورجاء النقاش وعز الدين إسماعيل (٢).

وكان الدكتور عبد القادر القط من أبرز الذين تعرضوا للعدوان الهالوكي في مقولاتهم وندواتهم وأحاديثهم الصحفية، ولم يملك الرجل في مواجهتهم إلا الإصرار على موقفه الرافض لتجارهم الرديئة، والبذينة في أحيان كثيرة، ولم يتردد في وصفهم بالعدوانية وعدم الأصالة وأنهم أحدثوا بلبلة وانقطاعاً بين المبدع والمتلقي، ويحاولون أن يفرضوا شعرهم الذي يرفضه معظم المتلقين من خلال نشاطهم الاجتماعي والشخصي، مع محاولة فرض اسم الشاعر من خلال مواقف مفتعلة، وأضاف إلى ذلك أنهم لم يتمكنوا من تمثيل التطور الحضاري وأسرعوا بفرض أنفسهم على الساحة الأدبية، ثم قال: "إن هذا الجيل عدواني يريد أن يفرض نفسه فرضاً سريعاً عن طريق الصلات الاجتماعية". ثم يصفهم بالتعالي على المتلقي ونجاهل حقيقة أن المتلقي شريك للمبدع في لحظة الإبداع (٣).

وقد تكررت اتهامهم للنقد بالتخلف، ولم يقف الأمر عند هذا الاتهام بل

(١) جريدة الرياض ، ٢٧/٥/١٩٩٢.

(٢) انظر الكرمل ع ١٩٨٤/٤، 293.

تعداه إلى لغة بذينة مسفة يسبون بها من يخالفهم من الكتاب والنقاد بطريقة لا يقرها خلق، ولا تدل على انتماء حقيقي إلى دائرة الأدب والأدباء، لأنها خارج إطار الفكر والجدل والنقاش (١).

وسبق أن رأيناهم يحملون النقاد مسئولية غموض كتاباتهم وإبهامهم، لأن الرؤية النقدية المتخلفة في زعمهم هي الرؤية السائدة (٢).

كما سبق أن رأينا اتهامهم للنقاد بالعمل فيما يسمونه أنظمة عشائرية تحرص على سطح براق (يقصد الأنظمة الخليجية)، "وهذه الأنظمة النفطية - في صورتهم تطرح - مفهوما متخلفاً للشعر (؟)"، "وما وجدنا نحن شعراء السبعينيات لد حظه ونفيه والتقاطع معه" (٣).

ثم إنهم حملوا على "جابر عصفور"، لأنه اتهمهم بعدم إضافة شيء إلى "أمل دنقل" (٤).

ولن نستطرد أكثر من ذلك في تعديد مظاهر عدوانيتهم وملامح استهتارهم بالنقد والنقاد، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تمضي المعادلة الأدبية إذا كان الكاتب الذي يفترض فيه الإبداع، يرفض النقاد الذين يفترض فيهم تقويم الكاتب وتوجيهه والأخذ بيده نحو الصحيح من القيم الفنية والتقاليد الأدبية؟ ثم هل تسلم الحياة الأدبية نفسها لكل من يملك العضلات العدوانية، كي يعد نفسه شاعراً أو أديباً بالقوة، ويذهب بعد ذلك ذوق الأمة الذي صنع من تراكمات معرفية على مدى مئات السنين إلى الجحيم؟

أعتقد أن العدوانية الهالوكية تحتاج إلى عملية ردع نقدي ينبغي أن يتضافر كل المخلصين من النقاد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ماهو جميل.

ثانياً: مواقفهم من الشعراء:

عندما ما يخلف جيل أدبي جيلاً أدبياً، فلا يعني أن اللاحق أفضل بالضرورة من

(١) انظر نماذج لذلك ما قاله "حسن طلب": الرياض (الملحق الأدبي)، ١٤/١/١٤١٢ هـ، و"ماجد يوسف"

عكاظ (الملحق الأدبي) ٢٤/٢/١٤١٢ هـ و ١٠/٣/١٤١٢ هـ.

(٢) انظر كلام أحمد طه، الكرمل ٤/١٩٨٤، ص 304.

(٣) انظر كلام عبد المنعم رمضان، المصدر السابق، ص 305.

(٤) انظر كلام حلمي سالم، المصدر نفسه، ص 309.

المخلصين من النقد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ما هو جميل. السابق، والعكس صحيح أيضاً. ولكن نفي اللاحق للسابق دون مسوغات مقبولة وأسباب معقولة يصبح ضرباً من العبث الآثم والهذيان المحموم، لأن الغاية هنا، هي حب الظهور والاستعراض، والنرجسية التي لا تقبل بغيرها شريكاً أو، فيقاً.

وعندما ظهر شعراء الأرض المحتلة عقب هزيمة ١٩٦٧ التي تحققت بفضل الطغيان الناصري / البعثي والذي كان يعتمد على حب الظهور والاستعراض والنرجسية، لم يفعلوا ما فعله الهالوك في ديارنا المصرية، وإنما أثر عن أحدهم - بالرغم من أنه شيوعي - وكان يتكلم عن الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) تشبيهاً له بأنه "الجذع الذي نبتت عليه أغابينا". ولكن الهالوك المصري لم يعترف بكل من سبقوه بدءاً من شوقي حتى أبوسنة، ومع أن العراب الأكبر "أحمد حجازي" المسوق لكتاباتهم الرديئة حاول أن ينسبهم إلى شوقي ويجعلهم أحفاداً له، إلا أنهم رفضوا هذا الانتساب، لأن "شوقي" في زعمهم "رجعي" (١) كما سبقت الإشارة في الفقرة الأولى.

والأكثر طرافة في الأمر، وإثارة للضحك في عصر البكاء، أن يرفضوا شاعراً مصرياً خرج كثير منهم من معطفه شاموا أم أبوا، وهو "محمد عفيفي مطر"، الذي يقدم شعراً غامضاً ومبهماً في كثير من الحالات (١)، فهم يرون أن اقترابه منهم - وليس اقترابهم منه - اقتراب وهمي، لأنه - في زعمهم - كان يعاني من غياب المعمار (٢)، أما هم فيحاولون كشف المعمار وغيابه، أو بلغة "كمال أبو ديب" خفاً هو تجليبه (٢).

وهذا الادعاء الجهول لا يستحق عناء الرد، لأن الباحث في شعر "محمد عفيفي مطر"،

(١) لا أزعم أنني أفهم كل ما يكتبه "محمد عفيفي مطر"، فكثير من أشعاره تستغرق علي إدراكي، وفهمي المتواضع، وإن كان يزعم هو أن شعره واضح إلى حدّ الابتذال (راجع، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، يوليو ١٩٨٧)، ولكن الرجل في كل الأحوال يملك أسلوباً رائعاً حين يكتب النثر (راجع نماذج له في مجلة "سناهل" التي كانت تصدر في كفر الشيخ في أوائل السبعينيات، ثم إنه يملك أدواته باقتدار، فضلاً عن ثقافة عميقة في مجالي الفلسفة والتصوف، وإن كنا نخالفه في اتجاهه وتصوراته، ثم إنه يبقى بالنسبة للهالوك: نخلة عالية ينمو على جذعها الهالوك الذي يجف بعد حين.

(٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، الكرمل، ١٩٨٤/٤، ص 300.

يكشف بالتأكيد أن المعمار لديه حاضر دائماً، أكثر من حضوره لدى الهالوك، الذين يعانون أساساً من الافتقار إلى أبسط قواعد اللغة؛

ومثل الادعاء الجهول السابق، ادعاؤهم بإزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وهيمنتهم على ما يسمى بالسياق الشعري ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي كله (١)، ولا أدري من الذي يقرر الإزاحة والهيمنة، في الوقت الذي يعرض فيه الجمهور عن كتاباتهم ولا يقبل عليها بالرغم من الضجيج الذي يثيرونه والآلة الإعلامية التي تغرق الأسواق بما يكتبون؟ وفي الوقت الذي يتفق فيه معظم النقاد على ضحالة إنتاجهم ورداءته وبذاته؟

إنهم لا يقبلون، بالشعراء المعاصرين لهم من جيل السبعينيات، وعندما تعدوكم أسماء بعضهم يسخرون قائلين: إنها قائمة انتخابية لم نسمع بها، بل إنهم يرون في شعر "فاروق جويده" مثلاً، مرحلة استسلام الجمهور، لشعر يشبه الكتب الجنسية الرديئة وأغاني الميكروباس (٢) - رمتني بدائها وانسلت كما يقول المثل القديم - ثم يزعمون أن شعر "صلاح بعد الصبور" و"حجازي" (العراق الأكبر الذي يتبناهم الآن) تراث لا يمكن إعادة إنتاجه، أما شعراء الستينيات فشعرهم تافه لا يستحق أن يتحول إلى تراث (٣) " وهذه العدوانية التي تكتسح في طريقها كل شيء نذير بعصر من الهبوط الأدبي، قد يتوضع إلى جانبه ما رأيناه في العصر العثماني، وهو ما يحتم على النقاد والأدباء والجمهور أن يواجهوا عدوانية الهالوك بالرفض الحاسم حتى يعود لأدبنا بهاؤه ونضارته، تعبيراً عن همومنا وبعثاً لأمانينا.

ثالثاً: موقفهم من السلطة:

السلطة في أي بلد هي الحكومة التي تحكمها، وموقف المثقف والكاتب والشاعر من هذه السلطة هو موقف المقوم والمطالب بالعدل أو المزيد منه، والحرية أو المزيد منها، وبإيجاز شديد يمكن القول إن موقف أصحاب القلم من السلطة في بلاد مثل بلاد الغرب وأميركا، يختلف عن موقف نظرائهم في بلدان العالم الثالث، فالأولون لا يعانون من القهر أو الطغيان، ويملكون القدرة على التعبير بصورة لاتتاح للآخرين، ولذا فموقفهم مع السلطة التي تأتي بإرادة شعبها، هو في مجمله موقف المتعاون

(١) راجع كلام فريد أبو سعدة (اسمه الكامل محمد فريد أبو سعدة)، جريدة عكاظ، ملحق دنيا، جدة.

(٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، جريدة الوفد، ١٩٩١/٩/٥. (٣) ١٩٩٢/٩/١.

الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة العمل في أجهزة الاستخبارات، وكان الكاتب البريطاني الراحل "سومرست موم" من أبرز الأدباء الذين عملوا في هذا المجال لخدمة الحكومة البريطانية، أيضاً، فإن الكاتب الغربي يستطيع أن يواجه حكومته بما يرى انتقاداً أو رفضاً دون أن يؤثر ذلك عليه أو على رزقه، أو على تعاونه مع السلطة عند الضرورة.

أما في بلاد العالم الثالث التي يعاني أكثرها من الاستبداد والظلم والقهر والنهب، فالموقف مختلف، لأن الكاتب في هذه البلدان لا يستطيع أن يتمتع بالعيش الآمن، ولا يمكنه أن يحمي رأسه من السقوط إذا تجاوز الحدود التي ترسمها السلطة، فيتحول إلى واحد من ثلاثة، إما إلى شهيد عندما يصرّ على إعلان موقفه، أو يلزم الصمت حين لا يستطيع أن يجاهر بآرائه، أو يتحول إلى بوق يتحدث باسم السلطة ويحمل مباحرها ويبشر بفتوحات قهرها وطفيانها واستبدادها ونهبها لأموال الأمة وأحلامها في الحرية والعدل والأمن .

فأين يقع الهالوك بالنسبة للسلطة في مصر؟

لا شك أن مصر تعيش قدراً محدوداً من حرية الكلام التي تترتب عليها بعض الآثار السلبية، ولا شك أنه يمكن للكاتب أن يقول كثيراً مما يريد، وإن كان عليه أن يتحمل نتيجة ما يقول، بصورة مباشرة أو غيرها مباشرة .

ويمكن القول بصفة عامة إن الهالوك لم يقفوا من السلطة موقفاً معادياً، ولم تسجل كتاباتهم الشعرية والنثرية مثل هذا الموقف، والمسجل لهم حتى الآن؛ أنهم صاروا من أبواق السلطة وحملة مباحرها والمبشرين بأفكارها سواء جاءت هذه الأفكار لصالح الأمة أو ضدها، وهذا أسوأ موقف يمكن أن يقفه كاتب أو فريق من الكتاب، وبخاصة إذا كان هذا الفريق يبني وجوده الأدبي والثقافي على أساس العداء للسلطة ورفضها، والزعم بأنه دخل سجو

لقد ألحوا كثيراً على بطولات مزعومة ضد السلطة، ورأينا العديد من مقولاتهم تكرر هذا الزعم، بل إنهم يتهمون غيرهم بالعمل لحساب السلطة وركوب عريتها .

فهم يرون أن نشر كتاباتهم في مجلات "الماستر" خروج على السلطة، ويزعمون أنهم ينتمون إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، والجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات، وأن الذين سبقوهم - أي شعراء الستينيات - قد التحقوا بخدمة السلطة، وروجولها فكرياً، والتصفتوا بها حتى الآن، وأنهم (أي

الهالوك) كانوا خارج اللعبة (أى لعبة السلطة) منذ البداية (١) .

وكتاباتهم أول من يكذب موقفهم من السلطة، فلا يوجد فيها ما ينبئ من قريب أو بعيد، بعدائهم للحكومة أو رفضهم لها أو انتقادهم لأي موقف من مواقفها .

ثم إنهم بصورة أو أخرى، كانوا عوناً للطغاة والديكتاتوريات - وعملوا في خدمة الأنظمة المستبدة، والدعاية لها، ولعل موقفهم من "صدام حسين" وحزب البعث أبرز دليل على ذلك، فقد عملوا في صحفه، ونشروا في مؤسساته الثقافية، وبالإلحاح فقد أصدر أحدهم ديواناً يتغزل في بطولته و"قادسيته" الأئمة التي شنّها ضد إيران طوال ثماني سنوات. ثم إنهم الآن صاروا يتحكمون في المؤسسة الثقافية المصرية ومجلاتها وهيئة كتابها وندواتها ومعارضها ودخلوا مجلسها الأعلى للثقافة، كما صارت لهم سيطرة واضحة على معظم الصفحات الثقافية في الصحف المصرية التي تسيطر عليها الدولة (٢)، فأين هو التناقض المزعوم بينهم وبين السلطة؟ إن سيطرتهم على المرافق الثقافية الرسمية الآن، حولتهم إلى مستبدين من نوع لا يعرف التسامح، فقد حرّموا هذه المرافق على غيرهم من مخالفيهم في الفكر والاتجاه، وبأموال الأمة راحوا ينشرون غشاهم وبذاهم، دون مراعاة لشعور الأمة وأخلاقيها وذوقها، وهو ما يؤكد في النهاية أن موقفهم من السلطة موقف انتهازي رخيص لا يليق بمثقف حقيقي، فضلاً عن شاعر أصيل .

ويدخل في هذا الموقف الانتهازي أن أحدهم تقدّم لجائزة الدولة التشجيعية واستطاع بمعونة العراب الأكبر الذي يتبنى الهالوك "أحمد عبد المعطي حجازي" أن يحصل على نصف الجائزة، ولكنه بعد إعلان الفوز راح يلعن الجائزة ويسبّ المؤسسة الثقافية، ويشتم أعضاء اللجنة المحكمة وغيرهم، ثم قبل الجائزة بعد أن رفعت قيمتها !! فهل هذا ينبئ عن أصحاب مبادئ ومواقف ؟

رابعاً: موقفهم من النقط:

(١) : انظر مقاله أحمد طه، رفعت سلام: الكرمل، ١٩٨٤/٤، صفحات 292، 294، 295 .

(٢) تحدث أحدهم عن المؤسسة الثقافية قبل أن ينخرط في سلك العمل لها، فاتهمها بالموات، واتهم الجوائز التي تمنحها بأنها ذات تاريخ مخز، وأنها منحازة لكل ما هو بعيد عن الفن الحقيقي والإبداع الجيد، فضلاً عن اتهاماته الرخيصة لبعض الأساتذة الذين يشاركون في عضوية اللجان بهذه المؤسسة راجع مقاله "حسن طلب".

لا شك أن "النفط" أو بلاد النفط وامتداداتها، تمثل محوراً من المحاور التي تثبت عدوانية "الهالكوك" وتناقضاتهم مما تشي بخلل عظيم لدى جيل افتقد القيم والتقاليد، وأحدث صدعاً في الواقع الأدبي والثقافي دون أسباب جوهرية تسوّغه أو تفسّره.

فقد كان "النفط" محور لعناتهم وهجماتهم، سواء في مقولاتهم وتصريحاتهم، أو فيما يسمونه شعراً وقصائد، ولكن الواقع كان يقول شيئاً آخر مغايراً ونقيضاً.

لقد ذهب معظمهم إلى بلاد النفط، وقضوا فيها سنوات طوالاً، وما زال بعضهم حتى كتابة هذه السطور، يقيم هنالك، ويحظى بكثير من الاهتمام والإغداق، ويتمتع بما تمنحه هذه البلاد من رخاء ويسر وخدمات.

لقد تهالكوا على الذهاب إلى بلاد النفط، لدرجة أن بعضهم قبل أن يذهب "محرماً"، أي مرافقاً للزوجة، حيث تعمل هي، ويجلس هو في البيت لمرافقة الصغار ورعايتهم، وفضلاً عن ذلك، فقد كانت الصحف التي تصدر في بلاد النفط، أو بأموال النفط في أوروبا مجالاً خصباً لنشر كتاباتهم الرديئة والحصول من وراء ما ينشرون على مكافآت سخية، وبعضهم كان يعمل مراسلاً نظير راتب شهري عال.

فلماذا الهجوم على النفط وأهله؟ ولماذا هذا التناقض بين الهجوم على النفط والعيش في داخله وعلى معطياته؟

كتب أحدهم ماسماً قصيدة بعنوان "غريب آخر على الخليج"، يقلد فيها الشاعر العراقي الراحل "بدر شاكر السياب"، مع الفارق الفني والموضوعي بين الصورة والأصل؛ يقول فيها:

أنا الغريب يا خليج

ماجئت أستعطيك، بل أعطيك، فانظر:

قد أراك الله في بنيك ما أرى أباك فيك

قال، قد انطبق الشيطان الآن

وبين اللجة والشط

اقتتل الرهط

فقني خطر النفط

قلت : النفط هو الفاقة

ناقلة المهرول هي الناقة

وقد انفلتت من خيمة عبد القيس

إلى عصر الطاقة (١).

ومن حق المذكور أن يقول في النفط ما يشاء، ولكن محاولة الاستعلاء وإثبات الذات "ماجئت أستعطيك بل أعطيك" لا مسوغ لها هنا، لسبب بسيط جداً، هو أن المذكور ذهب إلى بلاد النفط بقدميه، ولم يجره أحد من قفاه ليعيش هناك، بل إن غيره يتحايلون للذهاب ولو في حماية زوجاتهم، ثم إن العلاقة بين أهل النفط ومن يذهب إليهم علاقة تبادل منفعة، خبرة في مقابل مال، ثم ما الداعي إلى هذه المعاييرة وذلك الاستعلاء المرذول، وأهل النفط، أصلاً وبالرغم من كل ما قد يحدث من بعضهم من استعلاءٍ مقابل، وتطرفٍ عنصريٍّ شعوبيٍّ، أخوة وأشقاء في الدين واللغة والتاريخ والجغرافيا والماضي والحاضر والمستقبل؟ وإذا كان هناك من يحتج بظهور نزعة عنصرية أو شعوبية في البلاد النفطية، فينبغي أن نعترف بأن هنالك نزعة شعوبية مقابلة يدعي أصحابها أنهم فراعنة، وانهم أصحاب حضارة عمرها سبعة آلاف سنة، متناسين أن الهوية الواحدة التي تجمع العرب كلهم هي الإسلام الذي يرفض العنصرية والشعوبية جميعاً... ومن المفارقات العجيبة أن الذين يتزعمون الدعوة العنصرية الشعوبية في الخليج هم الرفاق الحداثيون الذين يرتبطون بروابط وثيقة مع نظرائهم الهالوكيين!

ثم لماذا نفترض أن النفط شر كله؟ ألم يكن هو الذي ساند الطغاة المهزومين بعد انكسارهم في ١٩٦٧، ووقف مع المنتصرين في حرب رمضان؟

وهل يجب على من يحمل القلم أن يثير العداوات والخصومات بين الأشقاء أم يسعى للعلاج والوثام والنظر إلى مستقبل أفضل، في وقت تتوحد فيه دول الغرب التي لا تجمعها وشائج أو صلات مثلما تجمعنا الوشائج والصلوات؟ إن "الهالوك" يبحثون عن ذواتهم فقط، ويتحركون بمنهج لا يتفق مع المبادئ والأعراف، يتمثل في ذلك الانقسام الواضح بين ما يقولون ويفعلون وبخاصة، في بلاد النفط وصحافتها.

لقد خرجت مجلة "اليمامة" السعودية على الناس ذات يوم، لتقدم مفاجأة عن واحد من الهالوك، تصفه بأنه "حامل أجراس الفضيحة"، وتحدث عما يفعله من تغريب بعض الشباب القاصر الذي يطمح إلى الشهرة الأدبية وهو لا يملك أدوات

(١) حسن طلب، الأهرام، ١٩٩١/٩/٤.

الأدب ووسائله، فيزيّن له الأمور وييسرّها له، ويكتب عنه ويكيل له المدائح العصماء، وكل ذلك نظير كسب مادي، ولنترك كاتب المقالة السعودي يعطينا ملمحاً لحامل أجراس الفضيحة، يقول :

"أمجد ريان، أحد الشعراء المصريين، وهو نظرياً مثقفٌ جيد، ومقتدر، ولكنه أخلاقياً، يستخدم هذه الثقافة للاستفادة الشخصية والتغريب بالقاصرين ثقافياً، ولقد أتى لساحتنا الثقافية، وبحث عن نقاط ضعفها، وتغلغل فيها مستغلاً الثقة والتقدير والبراءة أيضاً، ولوح لنا بأنه ناقد يستكشف هذه الأرض الإبداعية البكر، ويستخرج كنوزها الوفيرة، فالتفّ حول البسطاء يستغل سذاجتهم، ويستفيدون من اسمه الثقافي، ولأن الطمع أعشى، فلقد اندفع بحماس أهوج، يكيل المديح هنا وهناك، فأنكشفت سوأته بأسرع مما يتوقع، وبانت حقيقته للجميع . . . الخ (١). وبالرغم مما فى هذا الكلام، والمقالة كلها من ورم شعوري وانتفاخ عنصري ومن رخيص، فإنه أصاب كبد الحقيقة حين كشف حامل أجراس الفضيحة الهالوكي وتحايله على النفط وأهله، مما يجعل صورة "المصري" فى عيون الآخرين غير طيبة على أحسن الفروض!

إن الهالوك ينقلون فضائحهم على الصفحات النفطية دون أن يخجلوا من سلوكهم الذي يسىء لشعبهم ووطنهم، وهى فضائح لا تتوقف، وتتراوح ما بين المشكلات البسيطة التي تجري فيما بينهم، أو مع الآخرين، في مقاهيهم وندواتهم ولقاءاتهم، والسلوكيات التي تعصف بما يقولونه ويدّعون جملته وتفصيلاً.

ولعلّ ماجرى من أحدهم مع بعض أشعار أمل دنقل، يؤكد إصرارهم على العصف بكل قيمة مضيئة، وكل تقليد نبيل، فقد نشر أحدهم قصائد: "أمل دنقل" القديمة، التي أوصى بعدم نشرها، ضمن دراسة فى حلقات بجريدة "صوت الكويت الدولي"، مما اضطر أرملة الشاعر الراحل إلى رفع دعوة قضائية ضد المذكور، وقد علّقت على ما حدث بأنه يتجاوز الدعوى القضائية إلى قضية أخرى أكثر خطورة هى أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات النشر، وتضيف: لأن قيم البيع والتجارة لا تتعج حياً، فكان لابد أن يكون محتوى الدراسة هجائية لأمل دنقل، حيث أكد فى أكثر من موقع أن تجربة أمل الشعرية تأكيداً للتقريّة، وأحادية الرؤية والمحافظة والذوق السائد

(١) حامل أجراس الفضيحة، مجلة الإمامة، الرياض، عدد ١١٧٤، ٢٤ ربيع الأول ١٤١٢ هـ، ص ٦٢ -

ونستطيع أن نعدّد الكثير من الفضائح التي تأتي على هذه الشاكلة،
ويصنعها الهالوك بوعي وإرادة وإدراك، دون خجل أو حياء، ولكنها في النهاية
تعبير عن تناقض صارخ وفاضح بين ما يقولون وما يفعلون، وهي بلاشك تعطينا
دلالة لا تخفى على نوعية القضايا التي تشغلهم ومردودها على كتاباتهم .
إن الهالوك تشكيل عصابي يفتقد الفضائل الأدبية، وإن كان يتمتع
بالذائل العدوانية التي يغذيها التسلق والخواء والادعاء .

والخلاصة :

إن جيل الهالوك لا يحقُّ له أن ينتمي إلى "أحمد شوقي" ولا "المتنبي"
ولا "امرئ القيس"، وإنه وباء أصيبت به الحديقة الأدبية ينبغي استئصاله لتفتح كل
الورود والأزهار، وإن دعاواه حول الحداثة مردودة عليه، فالذي يعاني من قصور
واضح في النحو والصرف والعروض لا يجوز له بحال أن يدخل ساحة الشعر النظيفة
ويدعى أنه حدثي، كذلك فإن الادعاء بأن قصيدة النثر هي مستقبل الشعر وفضاؤه
الرحب محض تخريصات لا قيمة لها، يؤكد ذلك إخفاق كل المحاولات لتأسيس
قصيدة نثر منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم .

وأستغفر الله وأكرر اعتذاري للقارئ الكريم عن إيراد النماذج التي
تناولت الذات الإلهية بصورة غير لائقة، وتلك التي أسرفت في الفحش والبذاءة،
وتلك التي عبّرت عن عدوانية أشخاص فضحوا أنفسهم ووطنهم خارج الحدود .
وفي النهاية، فإنه لا يصح إلا الصحيح ! واسلمى بامصر .

(١) الوطن العربي، باريس، ١٩٩١/٧/٢٦، والمقصود هو "رفعت سلام" .

مملوكة

فماذج من شعراء السبعينيات (الورد)

عبد الرحمن الناصر : القلب والوطن

فى يوم ربيع مخضر العينين
جنت وفى قدميك بصيص نهار
.. فى العشرين من العمر وأصحابك شاغلهم أحلى الأسمار
وجلست على عرش النار .. الثأر .. الوهن الخوار
جئت .. فأشفقت الأقدار ،
أن يلتهم الموج سحب الآفاق فيمسى قطرات فى التيار .
خاتم جدك يلمع بالخوف وبالرغبة ، يمنحك المحنة ، تصبح ملكا .. قمر الأقمار
أنت زرعت حياتك فى أعطاف الموت .. حين قبلت
ولأنك صوت السيف وسيف الصوت
من يدك الموت نجاة للأعداء
والفرسان وراءك أصداء ..
كانت قرطبة شاردة اللب ،
تبحث عن عاشقها المعشوق و"الزهراء" رمال سوداء
و"الإسلام" الدولة عملاق يتعارك فيه النبض المخنوق .

آراء خاصة للملك القمــــر :

ليس هو الحب إذن
إذا رأيت فى يديه خنجراً أو قنبلة
أو أحرفاً تكبل النقيض ثم تقتله
أو شهوة ينصب فى ظلالها سجن ومقصلة
الحب ليس نزهة الفرسان فى الليالى المظلمة ،
.. وفى الصباح يطردون الحاجب الأمين
ويصبح السجود للصغار مكرمه
ويصبح اللصوص والمهرجون فى المقدمــــــــــــه
الحب نور يحضن الحبيب مرة وألف مرة يحتضن الوطن .

مواجهته:

س : هل نمت فى أحضان زهرائك والدمار فى الديار خيله مطهمه
أم صغت من كل انتصار قبلة ملثمه !!!

ج : القلب دار للهوى

وأعذب الهوى الوطن / وساعة فى الله قد تشاقل الزمن

" سل رجفتى من منذر " الذى يصيح فى المساجد :

" يا أيها الخليفة المجاهد "

" الترف . . الترف . . "

. . تنفست الندم

والأنجم الحزينة

ترصدشقوتى

وإن تكن " زهراء " عطرها الخفى شدنى . . فكان مهر حبيها مدينه

فلتشهد المشاهد الأمينه

" السيف فوق هات القبل . "

الوطن العالم :

" طوطة " يا عبد الرحمن الناصر بالباب

تسألك الصفح فتصفح

يحتكم إليك الإقرنج فتفلح

لكن . . الإسلام هنا وهناك جراحاً لا تبرح . . ونهاراً يذبح

والليل تفحم فوق النار الشرقيه

فالإسلاميون ضحايا أو نكرت فوق المسرح

باليك كنت الأحكم

فيبارك عدلك كل البدن المسلم

يغتسل العالم فى القرآن الخالد

فالفرحة تبدأ من كون يلهج بالله الواحد ،

برسول الله محمد

تعليق هامشى:

الناس إذا اختبأوا فى الصمت جنأه

والناس إذا ارتحلوا فى النزوة والمال جُناه
والناس إذا احترقوا صاحوا :
نحصد ما بالأمس زرعناه

- منفر بن سعيد البلوطى : أشهر وأجراً خطباء المساجد فى عصره .
- طوطة : أميرة من الفرنجة .
- الزهراء : اسم المدينة التى أقامها عبد الرحمن الناصر باسم حبيبته.

= نشأت شوقى المصرى (١٩٤٤ - . .) من مواليد منية النصر دقهلية، له مجموعتان
شعريتان : النزوة بين شرائح اللهب ، والقلب والوطن .بالإضافة الى بعض الدراسات
الإسلامية والأدبية.

قفول المتنبي الى مصر

يا كاتم أنفاسى / يامترصد أحلامى
يابوابات المصيدة المنتشرة حولى
ها نذا فى البرد اللاقح ، / والليل الفتاك ، أعود إليك ،
فلست أضاهيك ، / ولا أ قدر أن أتناول فأعاديك ،
ولا حتى أن يسنح لى حلم الهجرة ، / عن واديك .
اصطفقت فى وجهى أبواب العدل ، فعدت / إلى أبواب الجور المفتوحة فيك .
انغلقت فى وجهى شرفات الحب ، / فعدت إلى بيارات المقت ، / المزروعة فيك .
يا كفى الحقد المجهولة تسحبني من خلفى ، / حين أدير إلى الحب عيوني
يا شبح الموت الواقف بين المجد وبينى / فلتهدأ
ها جفل الخيل ، وحاصرني الليل ، / وتلك البيداء ابتلعتني ،
والسيف امتشقتني فى وجهى / أطلال الربيع العافى .
فأنا لا يعرفنى إلاك ، / وهأنذا فى البرد اللاقح ، / والليل الفتاك أعود إليك
ولا أبغى الا ركن المأوى / ولقيمات العصر ، / وفضل الكأس ،
أجيئك بعصاى فخذها ، / وسأحيا فى كنفك عبدا ،
مسرور الطلعة فى ظل سواد أياديك ، / ويطش لياليك ،
ونور الظلم الساطع فيك ،
أنا عبدك ، لست أضاهيك فخذنى
لست أضاهيك .

= فولاذ عبد الله الأنور ، من مواليد سوهاج (١٩٤٦ - . .) ، تخرج فى دار العلوم

، وله مجموعة شعرية بعنوان " شارات المجد ، المنطفئة " .

مقالة الكتب القديمة

بدأت القراءة من حيث جاءت
نبوءة رسل القرون الأخيره
وقالت لي الكتب المستكنه / فوق المتون العجاف الضريه
سيأتى على الناس حين من الدهر
يبتاع فيه الكرام الرغيف / بناصية الشيخ أو بالضيفه .
وقالت سيأتى على الناس / حين من الدهر / تصفر فيه الوجوه ،
وتسود فيه الوجوه ،
وحتى وجوه القرى والبيوت وما تحويه ،
وشمس النهار بباب النهار تتوه . . .
ويأتى زمان يموت على وجهه كل لون / سوى الاصفرار
يموت النهار . . / يموت بأرضكمو الزرع والاخضرار
وتنهار كل الحصون المنيعه حول الديار
وآخر شىء يموت بها . . / يموت على صدرها الانتظار .
وقالت : أتاك الذى كنت تخشى . . / فهل يمكن العوم فى اللجج العاتيه
وهل تستطيع إذا ما ألم بأرض التخوف / طوفان نوح
وأقلع رهط المصلين خلف النهار / وأنت تصيح ..
(ساوى الى جبل . .) / من جديد . . .
وأصبحت فى زمن الاختيار . .
لديك طريقان :
إما النجاة . .
أو الصمت . .
والصمت باب إلى الانتحار .
وقالت : لأنك أخفيت ما كنت تعلم / خوف السجون . .
وخوف اتهامك بالطيش أو بالجنون . .
ستبقى - عقابا - ترى ما تراه / ويرفضك الموت ،
يأبى عليك ،

وتفسو عليك دروب الحياه
لتمشى . وتبصر نعشك يمشى
يشيعه للقبور الجناه

= درويش الأسىوطى ، من مواليد الهمامية بأسىوط (١٩٤٦ - . .) ، له مجموعة من
الساواوين ، منها : أغنية لسيناء (بالاشتراك) ، الحب فى الغربة ، أغنية رمادية ، جئت أقول ،
بالإضافة الى بعض القصائد .

تلفظنى البحار طحلياً غريباً
على جناح الموج جئت للشواطىء المكابره
أبحث فى الرمال عن دثار
أبحث فى الصخور عن سكن
وحولى الصغار متعبون
والرياح تعوى فى جنون

رأيت بحرى فى السماء طائراً
ترقرقت فى أعين الصغار دمعاً
يا بحر . .
أبناؤك نحن
مدُّ لنا ذراعك النديّة
خلوقنا تشققت على مذابح الجفاف
والرياح حولنا عتيّة
يا بحر . . .
أبناؤك نحن
مدُّ لنا ذراعك النديّة

حلمتُ أننى . .
أحاور الأسماك والمحار
حلمتُ أننى أعود متعباً
- من فرط ما رقصت وانتشيت -
لهداة الديار
حلمتُ أننى هناك
أعانق الصغار

صحت من غفوتى القصيره

وفي فمي علالة السراب
وبردتني الصقيع والأشواك
كان الصغار يعرطون
والريح . . مسها الجنون . .

= محمد عبد الفتاح الشاذلي ، من مواليد الإسكندرية (١٩٤٨ - ١٩٧٩) ، حصل علي
بكالوريوس الخدمة الاجتماعية ، وله ديوان واحد بعنوان " الطبسوت " تبني ج.م.ع.ة فناروس
بالإسكندرية عام ١٩٨٠ .

السقوط في زمن الإغياء

عيناك تصفـعني . . فالضيق والفرج
ظمان . . بيني وبين القرب هاوية
يثرثر الأمل المذبوح فوق يدي
وأنت تحت بحار الصمت . . لأولوة
يا قلب . . ما زال في قفر الهوي أرج
مآذن الحب تمشي في الطريق لها
وها أنا أحشد الأطيـار . . أرسلها
ألسـت أنت ظلال الخلد في سُبـلى
فعدتُ منتصراً . . من سقطتي لغتي
ويستبح الأراضـي ظلُّ أجـنحتي
ففي سماءك توارىخي وأمتعتي
وأنت لي موطني الحاني . . وأغـنيتي
حبـيبي . . والهوي يرتاح في رثتي
وها أنت رُحت - كنجم السعد - هاجرة
لكنني - أبداً - أبقي علي شفتي
حكمت أن أرحل - الأعوام - مغترباً
وها أنا أصعد الأحلام مبتهـلاً
أبنيه من أعظمي ، لحمي . . وأوردتي

والصمت يسألني عني فأختلجُ
ترتجُ فيها الدموع البكم والخرجُ
ويرتمي - فني عيوني - الموت والهرجُ
ودونك الساعد المقطوع واللـججُ
وفي الحنين شفاء البعد تنفرجُ
لعلها تسمع الآيات تنبلـج
بما ألقى ، وتبكي في دمي الحجـج
ومن يديك جنودي للدنا خرجوا
ومن عيوني بطل الكوكب البهـجُ
وبين عينيك يلقاني - هنا - الحرج
وبين كفيك قلبي نام يختلـج
وأنت ما - تحت جلد الليل - يعتلج
هـمًا يطيل . . وبالأنفاس يمتزج
وظلٌ يرح في درب الهوي العوجُ
حرفاً من اسمك . . يسقيني فأبتـهج
وطارقاً ظهرياب . . منه لا ألـج !
وكلما أرتقى : يهوى بي السـدجُ
وكلما أرتقى : يهوى بي السـدرجُ

= فوزي محمود خضر ، من هواليد البحيرة (١٩٥٠ - . .) ، له مجموعة دواوين ، منها :
من سيمفونية العشق ، فصل في الجحيم ، النيل يعبر المواسم - يحمل دبلوم المعهد الصحي
، وليسانس اللغة العربية من آداب الإسكندرية ، وبعد رسالة ما جستير في الأدب .

المهر

خطفوها . . ذات الجدائل لما
دونها البید والغراس رماح
ترمق الأفق بالأمانى فتعمى
وهوان الإسار فى رثيها
ذاك مهر فوق الرماح وحيد
ينظر المهر حوله . . لا صحاب
غير أن العيون بالعزم وقد
وصهيل الإباء حين تعالى
أيها المهر: بعد تلك الروابي
والنجيمات فى يديها وشاح
أيهذا الجسور . . كم من رماح
كم سحقت الصعاب فى كل شوط
فامض للمجد وارم بالعزم دوماً
أوشك الفجر أن يلوح لعين
ليس يعنك إن تولّى صحاب
يزهر المجد إن مضيت وحيداً
خدر النوم بالعيون استبدأ
كل شبر أحاله الهول سداً
وبصير الفراغ سجنأً وقيدا
زفراً ت تنعى شموخاً ومجداً
يتحدى المنون كى تستردأ
فرمن سار قبله أو تردى
وموآر على المدى ليس يهدأ
فجر البید دمدمات ورعدا
شجر الغار قد نما وتندى
للذى يرجع السبيّة يهدى
لم يكن نصلها لعزمك نداً
وقهرت المحال حين تصدى
بعض درب لما يزل يتحدى
أدركت خطوك المضى المجدأً
ليس يعنك كم جواد تردى
ما أعز الجسور إن كان فردا

= أحمد محمود مبارك ، من مواليد إيتاي البارود بحيرة (١٩٥٣ - . .) يعمل بالشئون

القانونية بمحافظة الإسكندرية ، وله مسرحيتان شعريتان : فى انتظار الشمس ، تداعيات -

بالإضافة إلى بعض المقالات الأدبية .

السفر . . عبر القرون

(١)

وأسرى . . / أقاتل ليلي
وفى كل شبر . . أعانق ويلي
حمائل سيفي علتها القتامة
وضلّ حصاني . . ببذاء " نجد "
فكيف الوصول . . لبيد " تهامه "

(٢)

وقالوا أصابتك عين . .
لأن حصانك عالي الصهيل
وإلا . . فكيف الحصان الأصيل . .
تغوص سنايكه في الصخور !!!
فبحرّه . . إن كنت معتقداً في البخور
وعلق عليه التمام
- " فعلت ولم يجدني . .
وتهت . . وتاه حصاني . . الأصيل . .
المزاحم "

(٣)

ورحت أفتش عبر القرون
أمر على أرض " عبس " . .
أناديك يا " عنتره "
أعزني حصانك . . ياذا الحصان المحارب
رغم الحراب الطوال . . كأشطان بئر
أعزني حصانك . . يا عنتره
فقد قيل إن حصانك . . عند اللقا
قسوره
يكر . . يفر . .

يقول قصائد شعر

ومرّة . . يعلمني الاقتحام / وينفذ بي في جبال الزحام

ويمرق بين / غبار الطريق . . فيفتح بي حصن " خيبر "

وينظم لي من رمال الصحارى ..

عقود العقيق

(٤)

وفوق التلال . . / أسافر عبر القرون السحيقه . . / هنالك

لعلي ألقى " أبازيد " . . / أعرف منه رءوس المسالك

فكل القبائل . . ضلت حجاها / وكل الفوارس تاهت خطاها

فأين " أبو زيد " / يشخذ لي همتي

ويمنح قلبي قوس الشهامة / يعلم رأسي لفّ العمامه

وحين تثار رمال الصحاري . . بريح الشمال

يعلم وجهي كيف اللثام . . / وكيف أهزّ الحسام

يوضح لي كل ذلك / فأعرف منه السبيل . . لكسب المعارك.

(٥)

ذهبت لأرض الكنوز . . / أحل وثاق اللآلئ / وسر الليالي

وقلب الأميره

وأسأل عمن يبيع الطيوب / ويمنحني .. / بعد طول الرحيل الحشايا الوثيره

أسافر عبر القرون . . وحيدا / لأكشف كل كنوز الجزيره

وأفهم سر الخيول الأصيله

وألعن كل شيوخ القبيله.

= عبد الستار سليم ، من مواليد قنا (١٩٤٥ - . .) له ديوان منشور بعنوان : الحياة

في توابيت الذاكرة ، وله مجموعتان مخطوطتان بعنوان : مزامير العصر الخفائي ، والكل في

واحد ، فضلا عن محاولة زبانية في مجموعة منشورة بعنوان : " النقش ع المية " .

يا وطنى / تنفرد بكلّ العشق / تنتزع هموم القلب
 تتمطى بين خلایاه هلالاً ومرواً عيدا / وثماراً وعناقيدا... تنتظر قطاف
 الشمس / تستبدل بالأغنية الحزن الأغنية النار
 وتسیر لتغزل من أحزان الميلاد الأول / أثواباً وعباءة
 ترفع أطلال الزمن المتعفن . تزرع أغنيةً ونبوءة
 تخضر الأعين بالضحكات الحبلی بربيع آت
 ينطلق العشاق زرافات / يتوحد كل الخلق عناقاً
 يفتسلون بنهر الأضواء المنسلّة من عينيك الزرقاوين
 الصامدين صموداً فرعونياً
 ينطلق غنائى فيروزياً
 يا وطنى
 يا وطنى

- ٢ -

طويلُ إليك الطريق / قصيرُ إليك الطريق
 طويلُ إليك الطريق وهأنذا مُجَهَّدٌ يا حبيبي
 أسابقُ كلَّ خيول الرياح . . لكيما أقول السلام عليك
 قصيرُ إليك الطريق . . . وهأنذا ضاحكُ أتملي / غرام الشمس على وجنتيك
 زحام النوارس وهي تحط / لتنشق في الفجر طيباً يدك
 وكل الخرائط ترسمُ سحتك البعريّة
 تلقى الظلال على ضفتيك
 وكلّ المرات تفضي إليك
 كل المرات تفضي إليك

- ٣ -

يا وطنى المقلق كل وكالات الأنباء
 يا وطن العشاق الفقراء
 أهواك ربيعاً وغناءً / أهواك خريفاً وشتاءً
 أهواك فأنث الحزن / الفرح / الدوح / البلح / الخمر / العطر / الأنواء /

الكلا / الملاء / الماء / الأسماك / السفن / الأشرعة البيضاء / الغيمات الزرقاء /
اللوح / الكتب / الكتاب / العصفور / السنبلة الخضراء / الفلاحون / الأطفال /
السحنات السمراء

أهواك وعشقى شلال ضياءٍ عذرى / شلال عطاء
ينساب فيفسل وجه الريح / ويغمر أرض الحزن البور فترقص كل الدلتا /
تضحك طيبة . تنبت في الطين / الأعشاب وتهمس صفافات الشط -
تبث النهر السر ويصدح طير الغربة / إني آت . . . إني آت يا وطنى . . .

= عزت الطيرى ، من مواليد نجع حمادى (١٩٥٣ - . .) يحمل بكالوريوس زراعة ،
وله بعض المجلدات الشعرية والزجلية ، منها : تنويرات على مقام الدهشة ، أحزان شاعر
قروى ، بالإضافة الى بعض المقالات الأدبية.

القمح بكى

القمح بكى ياسيدتى ناحت فى الليل سنابله
فى ليلة صيف لم تسلم من سيف الحزن جدائله
والقمر الساهر خلف الغيم تبث الشجور رسائله
يرمى بالفضة فوق النهر فتغرف منه خمائله

القمح بكى ياسيدتى فالماء تسرب من يده
والنظرة فى فمه ظمئت لشعاع الفرحة فى غده
يتساءل عن فجر الأحلام وعن ترنيمه مولده
عن طير حلوق قد يشدو يوماً بحلاوة مولده
القمح بكى يا سيدتى فالملح توطن فى فمه
غرس الأشواك على خديه ومد الحرقه فى دمه
ونما كالعشب الصحراوى على شفثيه ومعصيه
وعلى أجفان لياليه وعلى أوراق قوائمه
القمح بكى ياسيدتى فليالى الحب الصيفية
لم تحفظ ذاكرة الإنسان من الأحزان الشتوية
لم تزرع فى نسمات الليل قصائد حب وردية
لم تسكب فى الأرض المشتاقة غير حروف وهمية

= محمد عبد العزيز شنب ، يعمل صحفياً بجريدة " الأهرام " ، له ديوان " خيط الدمع فى

ذاكرتى " ، ومسرحية شعرية بعنوان : " المتنبي فوق حد السيف " .

لماذا يكون الألم؟

لماذا يكون الألم ؟ / وحزن القلم ؟
لماذا يجفُّ المداد . / ويصبح وجه البلاد عدم ؟
وأذكر . . أنى قصدت النهايه
وكان المساء . . الشتاء البدايه
وكنت . . وكان
وكنت أجول وفى داخلى . . ألف حاجه
يحن إلى المكان القديم . . / فأنزح عنك
وأدفع عنى ارتقاب النهايه
وكنت . . وكان .
وأذكر أنى دخلت المدينه / وطوفت بداري الحزينه
وكنت . . وكان
وأغدو غريبا بأرض المهانه . .
فصوت النساء يطن . . يطن . .
ويصبح داء . . وداء . . وداء . .
فيقتل فينا الحياء . . الحياء
وكنت . . وكان
ويصبح وجهك غير الوجوه . . / غريبا . . غريبا . .
غريبا . . غريب .
فأسقط عند ابتداء الطريق .
وأسقط . . أنت التى تدركين السقوط . / ومعنى الخنوط .
وأذكر أنى قصدت البدايه .
وكان المساء . . الشتاء . . النهايه .
وكنت . . وكان / وكان . . وكان .
لقاء . . فراق . . / فراق . . لقاء .
وكنت هناك .
لأننا . . قهرنا الزمان . المكان الذى بيننا .

وجبنا المدائن جريا وراء الذي لا يجىء .
لأنا افترقنا . . / وعدنا هنا .
تعالى . . / نشق الطريق الذي كان يوما . .
غربا غريب / ودربا حبيب
تعالى . . / نعانق ذاك البعيد . . البعيد / ونبدأ نحن المسير - المسير
تعالى إلى .

= ناجي عبيد اللطيف، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٤ - . .)، ويحمل بكالوريوس
الخدمة الاجتماعية، له مجموعة شعرية بعنوان : " اغتراب " .

المصادر والمراجع

أولاً: الدواوين والكتب

. أحمد فضل شيلول . مسافر الي الله، كتاب فاروس ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ .

وبضيع البحر ، سلسلة كتاب المواهب ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٥

عصفوران في البحر يحترقان (مشترك) ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٦ .

اسكندرية المهاجرة (مخطوط) .

الطائر والشباك المفتوح ، (مخطوط)

. أمل دنقل . أوراق الغرفة ٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

. جميل عبد الرحمن . علي شواطئ المجهول ، د . ن ، ١٩٧١ .

عذابات الميلاد الثاني ، د . ن ، ١٩٧٣ .

لماذا يحولون بيني وبينك ؟ ، أصوات ، (الشرقية) ، ١٩٨١ .

أزهار من حديقة المنفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ .

ابتسامة في زمن البكاء ، سلسلة المواهب ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٦ .

تموت العصفير لكن تبوح ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ .

. حسن طلسب . آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

. حسين علي محمد . السقوط في الليل ، بمساعدة اتحاد الكتاب بدمشق ، ١٩٧٧ .

أوراق من عام الرمادة ، أصوات ، (الشرقية) ، ١٩٨١ .

شجرة الحلم ، سلسلة المواهب ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٠ .

الرحيل علي جواد النار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

تجليات الواقف في العراء ، (مخطوط) .

زهور بلاستيكية ، (مخطوط) .

- صابر عبد الدايم . نبضات قلبي (مشترك) ، د.ن . ١٩٦٩ .
- المسافر في سنبلات الزمن ، د.ن ، ١٩٨٣ .
- الحلم والسفر والتحول ، سلسلة المواهب ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٣ .
- المرايا وزهرة النار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .
- العناق في موسم العودة (مخطوط) .
- مدائن الفجر (مخطوط) .
- صادق حبیب . أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم ، دار الأرقم ،
الزقازيق (مصر) ، ١٩٩٢ .
- صلاح عبد الصبور . ديوانه ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- عبد الله شرف . العروس الشاردة ، أصوات (الشرقية) ، ١٩٨٠ .
- الحرف التائه ، أصوات (الشرقية) ، ١٩٨٢ .
- القافلة ، أصوات (الشرقية) ، ١٩٨٤ .
- الانتظار والحرف المجهد ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- قراءة في صحيفة يومية ، مطبوعات الراقعي ، طنطا ، ١٩٨٦ .
- تأملات في وجه ملائكي ، سلسلة إشراقات أدبية ، الهيئة المصرية
للكتاب ، ١٩٨٧ .
- عزالدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية ، ط ٣ ، دار الفكر
العربي ، القاهرة ، د.ت .
- عمر الدسوقي . في الأدب الحديث ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- محمد عيد إبراهيم ، قبر لينقض ، د.م ، ١٩٩١ .

ثانيا : الدوريات والصحف

- | | | |
|----------------------|----------------------|---------------------------|
| ١- إبداع | ٢- أدب ونقد . | ٣- الأهرام |
| ٤- البيان (الكويت) | ٥- الثقافة الجديدة . | ٦- الجزيرة (السعودية) . |
| ٧- حريتي . | ٨- الحياة (لندن) . | ٩- الراقعي (طنطا) . |

- ١٠-الرياض (السعودية) . ١١-الشرق الأوسط (لندن) . ١٢- الشعر .
١٣- الصباحية(لندن،جدة) . ١٤- العربي (الكويت) . ١٥-عكاظ (السعودية) .
١٦- فكر . ١٧-الفیصل (السعودية) . ١٨-القاهرة .
١٩-الكرمل (قبرص) . ٢٠- المساء . ٢١- المقتطف .
٢٢- الوطن العربي (باريس) . ٢٣- الوفد . ٢٤-اليمامة(السعودية) .

إسلاميات :

- مسلمون لانخجل ، دار الاعتصام ، القاهرة ، {نقد}.
- حراس العقيدة ، طبعة ثانية، دار البشير ، { نقد } .
- الحرب الصليبية العاشرة، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نقد } .
- العودة الى الينايع : فصول عن الفكرة والحركة ، دار الاعتصام ، القاهرة.
- الصلح الأسود . . رؤية إسلامية لمبادرة السادات والطريق الى القدس، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نقد } .
- ثورة المساجد . . حجارة من سجيل ، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نقد } .
- هتلر الشرق وبلطجي العراق ولص بغداد، دار الاعتصام ، القاهرة ، { نقد } .
- جاهلية صدام وزلزال الخليج ، دار المعراج ، الرياض ، { نقد } .
- أهل الفن وتجارة الغرائز ، دار آسام (الرياض) ودار الاعتصام (القاهرة) .

أدب ونقد :

- الغروب المستحيل ، سيرة كاتب (محمد عبدالحليم عبدالله)، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، القاهرة . (نقد) .
- رائحة الحبيب ، مجموعة قصصية ، القاهرة ، (نقد) .
- الحب يأتي مصادفة ، رواية عن حرب رمضان ، دار الهلال ، القاهرة ، (نقد) . .
- مدرسة البيان في النشر الحديث، دار الاعتصام ودار القافلة ، القاهرة ، السعودية ، (نقد) .
- موسم البحث عن هوية : دراسات في الرواية والقصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .
- محمد صلى الله عليه وسلم في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء ، المنصورة .
- القصائد الإسلامية الطوال في العصر الحديث ، دار الاعتصام ، القاهرة.
- الرواية التاريخية في أدبنا الحديث:- دراسة تطبيقية ، دار الاعتصام ، القاهرة ، (نقد) .
- الحداثة تعود ، دار المعراج ، الرياض .
- الورد والهالك : شعراء السبعينيات في مصر، دار الأرقم ، الزقازيق.

: اَعْلَام

- الصحافة المهاجرة : رؤية إسلامية (طبعة ثانية) ، دار الاعتصام ، القاهرة .

٣	- الإهداء
٥	- استهلال .
٩	- السّفر الأول : أحاديث السّـورـد .
١١	= حديث البحر . . حديث الهجـرة .
٣٩	= حديث العين . . حديث الكلمة .
٦٩	= حديث الوردة . . حديث النار .
٩٩	= حديث الخيل . . حديث السـفـر .
١٣١	= حديث الحرف . . حديث الرقـض .
١٦٠	= الخصائص العامـة .
١٦٣	- السّفر الثاني : ضجيج الهالكـوك .
٢٢٩	- ملحق .
٢٤٨	- المصادر والمراجع .
	- المحتـوى .

رقم الايداع بدار الكتب ٤٨٠٢ لسنة ١٩٩٣

I.S.B.N 977-5101-71-9

مطبعة

أبناء وهبه حسان

٢٤١ أش الجيش - القاهرة

ت ٩٢٥٥٤٠

هذا الكتاب

يواصل د. حلمى القاعود ... فى هذا الكتاب جهوده المتفردة فى إثراء الحقل الأدبى والفكرى . بعيدا عن الصرعات الغربية العجيبة التى سادت الدرس النقدى على أيامنا - كما يقول - وجعلت منه محاولات طلسمية.. تفرق القارئ والمبدع فى طوفان المربعات والمثلثات والدوائر والأشكال الهندسية المختلفة والجداول العديدة التى إن أفادت حيناً فإنها تكون عبئاً ثقيلاً فى غالب الأحيان.

وقد قدم المؤلف من قبل دراسات عديدة تثير الفكر، وتثرى الوجدان، وتدعو إلى التغيير الإيجابى ، والتمسك بالأصالة الفكرية والأدبية ، ورؤيته تنطلق من منظور إسلامى يتكىء على موقف الإسلام من قضايا الوجود.. وتصوره لقضايا الإنسان والكون والحياة.

وهو فى هذا الكتاب « شاهد على العصر الأدبى » ممثلاً فى « جيل السبعينيات من شعراء مصر » بشطريه « الورد والهالك »، ويضع الناقد الشعراء على كفتى الميزان. جيل الأصالة من شعراء السبعينيات فى مصر الذى ارتبط بقضايا الأمة وهمومها وآمالها .. ويرمز له بالورد....

وجيل من المتسلقين ومحدودى الموهبة له شكل النبات والزهور ولكنه لا يثمر ولا يعطى رائحة.. لأنه يشبه نبات الهالك الذى ينمو مع الأعشاب الضارة ، ويلتف حول النبات المثمر محاولاً خنق أنفاسه.

* إن هذا الكتاب

بداية حركة أدبية جديدة دائبة لتصفية الواقع الأدبى من الشوائب ، ويتصيد محبى الشعر ودارسيه بالقيم والمعايير الأصيلة المتجددة التى تتقى المناخ الأدبى، وتكشف للمتلقى الأعيب الهالك، وتزعج عبلات المتشائمين.

وتفتح للورد منافذ التوهج والإشراق والحياة..

